

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»  
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации  
Кафедра литературы и методики ее преподавания

## **Изучение русско-британских литературных взаимосвязей:**

**А. Чехов, Ю. Трифонов, М. Фрейн**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Зав. кафедрой

\_\_\_\_\_  
(дата)

\_\_\_\_\_  
(подпись)

Исполнитель:

Грехова Ольга Александровна,  
обучающийся МЛО – 1601z

\_\_\_\_\_  
(подпись)

Руководитель ОПОП:

\_\_\_\_\_  
(подпись)

Научный руководитель:

Доценко Елена Георгиевна,  
доктор филологических наук,  
профессор

\_\_\_\_\_  
(подпись)

Екатеринбург 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ.....	2
ВВЕДЕНИЕ.....	3
1 ГЛАВА. РУССКО-БРИТАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ: ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВОПРОСА.	
1.1. Теоретические предпосылки исследования.....	11
1.2. Развитие русско-британских литературных контактов в XX веке.....	27
2 ГЛАВА. А.П. ЧЕХОВ и М. ФРЕЙН.	
2.1. Переводческая деятельность М. Фрейна.....	38
2.2. «Вишневый сад» А.П. Чехова в оценке и переводе М. Фрейна.....	42
3 ГЛАВА. Ю.В. ТРИФОНОВ и М. ФРЕЙН.	
3.1. Повесть Ю.В. Трифонова «Обмен» и роман М. Фрейна «Шпионы»: возможности сопоставительного изучения.....	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	84
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	88
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	96
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.....	97

## ВВЕДЕНИЕ

Размышляя об исторических путях России и Великобритании в XX веке, мы видим, что история обеих стран в этот период имела немало моментов сближения. Революции, войны, эмиграция – все это сказалось как на политическом развитии обеих стран, так и на культуре двух народов. Однако сложная и быстро меняющаяся историческая ситуация в странах открыла возможности для расширения диалога между двумя национальными литературами.

Давно установлено, что творчество русского классика А.П. Чехова оказало существенное влияние на развитие мировой литературы. Универсализм Чехова, новаторство его языка, связанного с рубежностью эпохи, воплощение нового типа героя – человека «порогового сознания» [Вербицкая, 2002, с. 19] – все эти параметры оказали влияние на драматургов XX–XXI века, чье творчество развивалось в рамках разных художественных течений и школ. Современный театральный критик Т.Б. Князевская объясняет такой интерес к драматургии Чехова опережающей тенденцией его стиля, определяемой «будущими конфликтами отчужденности, разрывом с природой, с социумом, гаснущими семейными очагами» [Князевская, 1993, с. 131]. Творчество Чехова является своеобразным переосмыслением мирового театра, его идей, персонажей и приемов, что легло в основу появления в конце XIX века такого явления, как «новая драма». Из этой особенности авторского мастерства вытекает парадокс, отмеченный А.В. Кубасовым, который состоит в неустранимом противоречии между «все возрастающим количеством исследований о писателе, с одной стороны, и настойчивым утверждением его недоисследованности и недопонятости – с другой» [Кубасов, 1998, с. 3]. Ученые регулярно обращаются к феномену творчества А.П. Чехова, так как в его драматургии, с одной стороны, живет многовековой опыт мировой драмы, а с другой – отражаются те тенденции, которые делают ее неисчерпаемой и новой.

Ю.М. Трифонов, один из центральных участников литературного процесса 1960-1970 годов, остается и в наше время, по мнению критика Д.Быкова, «самым непрочитанным и потому притягательным автором» [Отсутствие (о прозе Ю. Трифонова), 2008. URL: <http://rulife.ru>]. Сила его писательского таланта состоит в том, что Трифонов является мастером умолчания, поэтому в его произведениях обнаруживается постоянное несоответствие между выбираемой им сжатой формой при величии замысла, что дает основание исследователям обращаться к этой прозе снова и снова.

Исследователи русской литературы XX века видят родственность творческих взглядов А.П. Чехова и Ю.М. Трифонова, прежде всего, в определении типа героя. В качестве основного персонажа в произведениях этих двух классиков выступает время. Остальные герои являются только фоном в этом масштабном хронологическом потоке. Так, В.С. Баевский указывает на основное свойство времени в произведениях Ю.М. Трифонова: «время работает над человеком, исподволь меняет людей, оно топчет и бесследно сметает целые семьи, гроздя семей, поколения, улицы и площади, города, государства, народы» [Баевский, 2003, с. 340]. Таким образом, незначительность человека перед лицом «большого времени» – смысловая доминанта творчества двух авторов.

Английский драматург, писатель и переводчик М. Фрейн в своих произведениях отталкивается от традиций художественного творчества и А.П. Чехова, и Ю.В. Трифонова. В частности, М. Фрейн в одном из интервью указывает на одну из причин своего особого отношения к А. П. Чехову: «такие писатели, как Чехов, помогают нам понять связи, существующие в глубине жизни, ведь она сложна и быстротечна. Поэтому важно, чтобы были прояснены первопричины. Нам нужна драма на сцене, чтобы помочь в жизни» [Как важно выйти из собственных ботинок, 2016. URL: <https://www.novayagazeta.ru>].

Отметим, что интерес к этим авторам возник у М. Фрейна в разное время. Так как переводы художественных текстов А.П. Чехова активно

появлялись в Англии на протяжении всего XX века, начиная с конца 10-х гг., то они были известны М. Фрейну задолго до того, как он начал заниматься профессиональной переводческой деятельностью. В той же степени, как в драматургии М. Фрейну интересен художественный метод А.П. Чехова, так и в своих прозаических произведениях ему важен опыт Ю.В. Трифонова. Обращение Фрейна к художественным произведениям классиков русской литературы – А. П. Чехову и Ю.В. Трифонову – кажется нам закономерным, потому что в его текстах, как и в произведениях русских авторов, все перемешано – глубокое с мелким, великое – с ничтожным, что и создает ощущение самой жизни в ее глубинных противоречиях.

*Актуальность исследования и степень изученности вопроса.* Несмотря на то, что научные основы сравнительного изучения литератур были заложены еще в XIX веке, в современной филологической парадигме это научное направление остается одним из магистральных, так как отвечает требованиям нового времени – общим интеграционным процессам в культуре и, как следствие, в литературе. Компаративистика в XXI веке становится одним из перспективных направлений в связи с появлением все более новых и технически усовершенствованных форм взаимодействия между национальными литературами (интернациональные периодические издания, электронные книги, сетевая литература). Актуальность исследования связана также и с постоянным вниманием отечественного литературоведения к творчеству Чехова и Трифонова, необходимостью нахождения новых подходов к их творчеству через рецепцию британского автора – прозаика и переводчика – М. Фрейна.

Сам материал, выбираемый для анализа, – драматургия А.П. Чехова и проза Ю.В. Трифонова – исследован с разных точек зрения и в русле самых различных методологий. Вспомним весьма определенное и однозначное высказывание Д. Рейфилда, исследователя творчества А.П. Чехова в Англии, о новизне этой темы: «Чеховедение создало огромный исследовательский корпус. До такой степени мы завалены всевозможными анализами, что

хочется объявить мораторий на всякое занятие Чеховым» [Рейфилд, 2007 с. 40]. Отметим, что на протяжении столетия драма Чехова из объекта русско-английского культурного диалога превратилась в неотъемлемую часть англоязычной культуры. Именно поэтому мы обращаемся к творческому наследию русского классика с иного ракурса, осуществляя попытку рассмотрения его произведений сквозь призму профессиональных переводов, которые осуществил М. Фрейн.

Творчество Ю.В. Трифонова наиболее часто осмысляется литературоведами в контексте двух ведущих направлений – с одной стороны, исследователи обращаются к своеобразию жанровой природы произведений русского прозаика, осуществляя, в том числе, и попытки комплексного осмысления всего творческого наследия автора, а с другой – останавливают свой научный интерес на анализе поэтики его прозы. При этом в настоящий момент взгляд на творчество Ю.В. Трифонова в контексте мировой литературы недостаточно разработан в отечественном литературоведении.

Отметим, что творчество М. Фрейна, одного из самых известных современных романистов и драматургов Великобритании, на данный момент в России не выявило масштабного научного интереса. Так, в корпусе работ всего отечественного литературоведения существуют только два исследования, в которых рассматриваются особенности его творчества: в докторской диссертации Хабибуллиной Л.Ф. «Национальный миф в английской литературе второй половины XX века» роман М. Фрейна «Шпионы» привлекается в ходе сопоставления с творчеством других английских писателей для отражения общих тенденций в развитии современного литературного процесса. Второе исследование, диссертация Колесниковой О. В. «Концепция истории в романах Майкла Фрейна «Одержимый» и «Шпионы», содержит серьезный анализ переводов двух самых известных произведений автора в России с точки зрения историософской концепции.

Следовательно, специфика нашей исследовательской работы состоит в попытке рассмотрения триады – А.П. Чехов, М. Фрейн и Ю. Трифонов – в общей парадигме мировой литературы.

Так как в рамках реализации основной общеобразовательной программы среднего общего образования в предметной области «Литература» преимущественное внимание уделяется изучению русской классики, то педагогу необходимо постоянно акцентировать внимание обучающихся на том факте, что русская литература является неотъемлемой частью общего мирового литературного процесса. Это позволяет изучать не только ее национальные особенности, но и выходить на уровень более масштабной интерпретации при ее сопоставлении с другими литературами. Поэтому в результате освоения предмета в 11 классе обучающимся важно осознавать единство мирового историко-литературного процесса и видеть в нем связь между инациональными явлениями. Поэтому элементы проведенной нами научно-исследовательской работы будут полезны обучающимся в ходе работы над сравнительным анализом текстов разных национальных литератур.

*Новизна работы* состоит в том, что русско-британские литературные связи впервые исследованы на примере творчества Чехова, Трифонова, Фрейна. В исследовательской работе мы обращаемся к переводческой деятельности М. Фрейна, а также проводим сопоставление романа М. Фрейна «Шпионы» и повести Ю.В. Трифонова «Обмен». В сфере внимания оказался интерес английского автора к русской прозе и драматургии, который мы постарались проанализировать и классифицировать. Кроме того, диссертационная работа позволяет расширить представления сравнительного литературоведения о русско-британских литературных взаимосвязях.

*Объектом изучения* являются: пьеса А.П. Чехова «Вишневый сад» и перевод этой пьесы, роман М. Фрейна «Шпионы», повесть Ю.В. Трифонова «Обмен».

*Предмет:* русско-британские взаимосвязи в варианте обращения М. Фрейна к творчеству А.П. Чехова и Ю.В. Трифонова.

*Цель исследования:* выявить основные особенности русско-британских литературных взаимосвязей в XX веке на примере взаимодействия творчества А.П. Чехова, М. Фрейна, Ю.В. Трифонова.

Данная цель конкретизируется в постановке следующих исследовательских задач:

1. Систематизировать и уточнить содержание основных понятий компаративистики в теоретическом блоке диссертационной работы («мировая литература», «национальная литература», «региональная литература», «генетические контактные связи», «типологические схождения») для последующего практического исследования, выявить вид взаимодействий между рассматриваемыми авторами;
2. Изучить научную литературу по проблематике исследования, т. е. работы, посвященные вопросу исторического развития русско-британских литературных взаимодействий в XX веке;
3. Проанализировать и сопоставить произведения А. П. Чехова и М. Фрейна в драматургии, Ю.В. Трифонова и М. Фрейна – в прозе; показать формы взаимосвязей между индивидуальным мировидением и межнациональными корнями образного мышления.

*Теоретико-методологическая база исследования* сформирована на основе трудов классиков отечественного сравнительного литературоведения. Организующим для нас центром в данной области является концепция сравнительно-исторического метода, разработанная А.Н. Веселовским. Особую ценность для нас составляют труды В.М. Жирмунского, синтезирующие диахронический и синхронический подход к сопоставляемым литературам. Кроме того, мы будем опираться и на категориально-терминологический аппарат, разработанный ученым («типологические схождения» и «анalogии», «влияния» и «заимствования»). В вопросе определения особенностей восприятия русской литературы на



Западе мы будем отталкиваться от позиций, заложенных М.П. Алексеевым в его научных трудах. С 1980-х гг. стал доступным опыт работы западных литературоведов, что привело к появлению новых категорий в компаративистике («обратный перевод», «национальная концептосфера» и др.), отраженных в монографиях А.Я. Гуревич, А.И. Жеребина, З.И. Кирнозе. Безусловен вклад в литературную компаративистику словацкого учёного Д. Дюришина, который под понятием «мировая литература» понимает сложное единство – «категорию мышления, к которой пришло литературоведение на определенном этапе развития» [Дюришин, 1979, с. 95]. Развитием современной компаративистики занимаются многие отечественные литературоведы, мы же будем ссылаться на исследования Н.П. Михальской, Л.В. Чернец, И.П. Ильина.

В исследовании творчества А.П. Чехова мы опирались как на работы отечественных литературоведов (А.П. Чудакова, В.Б. Катаева, М.А. Шерешевской, Б.И. Зингермана), так и на исследования британских ученых (У. Джерхарди, Д. Рейфилда, Р. Хингли, Г. Фелпса). В сфере нашего научного интереса находились также работы Н.И. Ивановой, К. Де Магд-Созп, Н.Л. Лейдермана, М.В. Селемёновой, характеризующие произведения Ю.В. Трифонова.

Цели и задачи обусловили выбор методов исследования. В процессе анализа использовались сравнительно-исторический, герменевтический и биографический *методы исследования*.

*Практическая значимость исследования* состоит в возможности использования его результатов при разработке материалов для элективного курса «Русско-британские литературные взаимосвязи в XX веке: сравнительно-сопоставительное изучение литератур (для обучающихся профильных классов)».

### **Структура работы**

Выпускная работа содержит введение, в котором определены основные положения исследования. Первая глава посвящена теоретическому и

историческому обоснованию исследования. Во второй главе мы осуществляем попытку анализа пьесы «Вишневый сад» А.П. Чехова и ее перевода. Третья глава исследовательской работы посвящена сопоставлению произведений М. Фрейна и Ю.В. Трифонова. Также в работе имеется заключение, содержащее в себе основные выводы по осуществленной работе, библиографический список и приложение.

# **1 ГЛАВА. РУССКО-БРИТАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ: ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВОПРОСА**

## **1.1. Теоретические предпосылки исследования**

Одной из основополагающих концепций, всесторонне отразившихся в теории литературоведения, стала концепция диалогичности, разработанная М. Бахтиным. Положения этой теории оказались настолько универсальными, что дополнили категориальный аппарат литературоведения в целом. В компаративистике они могут быть применимы относительно теории о диалогической встрече двух культур, согласно которой «каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но при этом диалоге культуры взаимно обогащаются» [Бахтин, 1986, стр. 354]. Таким образом, диалог культур выявляет у каждой стороны новые глубины, следовательно, он носит взаимообогащающий характер. Ведь именно тогда культура может приблизиться к пониманию себя самой, когда смотрит на себя глазами другой культуры, преодолевая тем самым свою односторонность и замкнутость. В. М. Жирмунский также настаивал на необходимости рассмотрения мировых культур и литератур с точки зрения их взаимообусловленности, определив, тем самым, один из основных постулатов сравнительного литературоведения: «История человеческого общества фактически не знает примеров абсолютно изолированного культурного (а следовательно, и литературного) развития, без непосредственного или более отдаленного взаимодействия и взаимного влияния между отдельными участками» [Жирмунский, 1979, с. 20].

В свою очередь, Ю.М. Лотман в сборнике работ «Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров» [Лотман, 2010, с. 605] отмечает, что сравнение двух типов культур должно основываться не только на выявлении их общих закономерностей, но и на выделении различного и особенного в этих культурах, при этом исследователь определяет сходные

явления в культурах и литературах как «поиски своего», а различного – как «поиски чужого» [Там же, с. 605]. При этом следует учитывать, что акт индивидуального творческого сознания становится неизбежным участником коммуникации, то есть обмена. Таким образом, каждый текст диалогичен, он всегда адресован другому, и только в ориентированности на понимание этого другого раскрывает в полной мере все свои смыслы.

Так как предметом в сравнительном литературоведении является изучение литератур национальных, выявление взаимосвязей между ними, а точнее, определение общего и особенного в их историческом развитии, то основным объектом исследования ученых-компаративистов становится сам мировой литературный процесс в парадигме его форм и связей между этими формами.

Весь мировой литературный процесс условно можно разграничить на три формы бытования литературы – *региональную, национальную и мировую*, которые, плавно перетекая из одной в другую, в конце концов, становятся его фундаментом.

Первым звеном в цепи мировой литературы становится литература региональная. В компаративистике у этого понятия существует две дефиниции. В узком смысле под термином «региональная литература» понимается литература определенного района государства, провинциальная, по своей художественной и культурной ценности гораздо менее значимая по отношению к литературе «центральной», столичной. Такое понимание термина изложено в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», где под региональной («областнической») литературой понимается «совокупность произведений писателей, концентрирующих свое внимание на изображении определенной местности (обычно сельской) и людей, ее населяющих» [Николютин, 2001, с. 865].

В более широком смысле, который мы условимся использовать, региональная литература – это «литература группы стран, объединенных географической, геополитической и культурной близостью» [Чернец, 2004, с.

616]. В.Е. Хализев отмечает, что в концепции всемирной литературы одной из важнейших ценностей является уникальность региональных литератур. В качестве примера ученый приводит несколько зон, отличающихся оригинальными чертами: латиноамериканские страны, Западная и Восточная части Европы, литература регионов СССР и т.д. Для выявления и изучения региональной литературы в компаративистике существуют следующие принципы: языковой, географический, геополитический, культурной близости.

Национальная литература – это литература, «создаваемая на национальном языке и располагающая уже существующей или потенциальной аудиторией по всей её территории» [Хорольский, 2001, с. 240].

Вопрос о национальной специфике литературы в России стал активно разрабатываться еще в XIX веке. Вспомним программную статью «Несколько слов о Пушкине» Н.В. Гоголя, где русский классик говорит о национальной самобытности русской литературы как об ее принципиально важной особенности «...истинная народность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, своего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам кажется, будто чувствуют и говорят они сами» [Гоголь, 2009, с. 336]. В своей статье Гоголь указал на одну из основных особенностей функционирования национальной литературы – отображение в ней особенностей менталитета определенной нации, тех базовых национальных и культурных смыслов, которые присущи данной стране.

Необходимо отметить, что отдельная национальная литература способна повлиять на мировой литературный процесс в целом. А. Дима приводит в пример национальные литературы, которые повлияли на становление и развитие всемирной литературы. В качестве одного из

примеров ученый приводит влияние французской литературы на мировой процесс: «...культ разума, подвижный темперамент, пафос и определённая склонность к риторизму, скепсис, социальная терпимость, блистательное остроумие и ирония – общеизвестные черты *«homme du monde»* (светского человека), свойственные и французскому национальному характеру, содействовали развитию классицизма и просветительства, прежде всего в этой стране» [Дима, 1977, с. 168].

Изучение взаимодействия и взаимовлияния национальных культур, определение роли национальных классических традиций в творчестве представителей этих литератур помогает выявлению ее национальной специфики, осознанию ее непохожести на другие литературы. Таким образом, учитывая всю важность проявления типологических схождений в творчестве разных художников, нельзя не заметить, что подход – сравнивать только по сходству – свидетельствует сегодня уже об инерции литературоведческого мышления. Напротив, в последнее время все заметнее становится тенденция к выявлению специфических особенностей одной культуры через другую, типологически несходную. Так, В.Н. Захаров и другие современные компаративисты указывают на необходимость создания новой литературоведческой дисциплины – этнопоэтики, которая «должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур, с учетом их места в мировом художественном процессе» [Захаров, 1994, с. 9].

Наиболее глобальным компонентом в рассматриваемой нами триаде литератур (региональная – национальная – мировая) является мировая литература.

Согласно «Литературному энциклопедическому словарю» (1987) под понятием «всемирная литература» подразумевается совокупность литератур мира, а в основе исследования лежит литературный процесс в масштабе всемирной истории. Отметим, что глобальное и всестороннее изучение всемирной литературы, попытка систематизации национальных литератур с точки зрения их включения в общемировой контекст давно занимали умы

ученых и писателей. Предпосылки для ее изучения относятся еще к XIX веку, когда в 20-е годы И.В. Гете заметил: «Национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению» [Эккерман, 1934, с. 348].

Но само понятие «всемирная литература» могло сформироваться лишь в период проявления массовых литературных контактов и синхронного взаимообмена наций своими духовными ценностями, именно тогда и стало очевидным осознание места различных национальных литератур в системе общемировой литературы. Еще А.Н. Веселовский указывал на то, что процесс формирования мировой литературы носит стадийный характер, позднее это положение уточнял и развивал в своих научных трудах ученик А.Н. Веселовского В.М. Жирмунский. Ученый отмечал, что литературные направления (классицизм, романтизм, реализм) «охватывают все страны Европы как последовательные стадии единого исторического и историко-литературного процесса, хотя и в различных хронологических гранях и со специфическими местными особенностями <...> следовательно, мы можем проследить здесь последовательную смену аналогичных стадий развития литературы на сходных ступенях общественно-исторического процесса» [Жирмунский, 1979, с. 11]. В качестве примера В.М. Жирмунский приводит сходства народного героического эпоса у разных народов Востока и Запада в средние века, а в период расцвета феодализма – рыцарскую лирику провансальских трубадуров, немецкий рыцарский роман на Западе и «романический эпос» в восточных литературах.

Со временем развития компаративистики ученые стали отмечать, что содержание понятия «мировая литература» не является неизменным. Его толкование подвержено постоянной внутренней перестройке в зависимости от конкретных путей развития самой литературы и суммы знаний, накапливаемых сравнительным анализом в ходе изучения как новейших процессов, так и пересмотра бытующих представлений о развитии литературы в прошлые эпохи.

Основными категориями, которые в полной мере определяют взаимосвязь литератур в мировом процессе, являются типологические схождения, служащие для выявления общих закономерностей в литературном процессе, и генетические (контактные) связи, свидетельствующие о преемственности литературного развития. Отражая разные стороны единого общелитературного процесса, типологические и генетические контактные связи находятся в сложном переплетении, дополняя друг друга, способствуя все большему сближению литератур разных народов. Таким образом, как отмечал Н. И. Конрад, «простирающаяся через века связь и преемственность образует реальный субстрат всего литературно-исторического процесса». [Конрад, 1967, с. 12].

### ***Формы литературных контактов в мировом литературном процессе***

Под литературными контактами условимся понимать всю совокупность форм и видов восприятия ионациональных литературных явлений. Классификация видов межлитературных контактов была предложена И.Г. Неупокоевой в 1960 году в ее докладе, представленном на дискуссии советских компаративистов о литературных связях, организованной Институтом мировой литературы им. М. Горького АН СССР. Согласно данной классификации можно выявить следующие виды контактов: «генетические (контактные) связи», «типологические схождения.

### **Генетические (контактные) связи**

В теории современного литературоведения широко применяется предложенная Ф.Вольманом и получившая дальнейшее обоснование в работах Д.Дюришина дифференциация контактов на контакты внешние и внутренние. Внешними Д.Дюришин предлагает считать контакты, которые не содержат «видимого прямого воздействия на литературный процесс», внутренние же контакты «отражаются и проявляются в самой структуре литературного произведения» [Дюришин, 1979, с. 102]. Внутренние контакты – это объективно существующие, прямые связи между литературами,



близкими друг к другу. В данном случае близость может быть обусловлена этническим родством либо интегральными факторами (географическими, государственно-политическими, языковыми и др.).

Анализ внешних контактов представляется методологически ценным для литературоведа на этапе сбора материала и его первичной обработки. Несмотря на то, что многие ученые обращают внимание на чрезмерную «фактографичность» данной формы литературных взаимосвязей, тем не менее, этот этап продуктивен в том случае, если исследователь отбирает для анализа только те внешние контакты, которые имеют непосредственное отношение к литературному процессу. Мерилом познавательной ценности работ подобного характера является многоаспектность сопоставления, стремление выявить как можно больше связей такого рода. Если миновать эту подготовительную стадию и начинать исследовательскую работу с изучения собственно литературных связей, то не исключена опасность одностороннего взгляда на предмет, что приведет к неполноте выводов в осуществленном анализе. На данном этапе исследовательской работы закономерным будет рассмотрение наиболее очевидных форм внешних контактов: прямых бесед между авторами, знакомыми друг с другом, переписки между писателями разных национальностей и т.д. Таким образом, мы расцениваем изучение внешних контактов как предпосылку для исследования собственно литературной проблематики связей.

С точки зрения функциональной классификации на более высокой ступени стоят внутренние контакты. Они проявляются в ходе сопоставления литературных явлений, то есть, путем анализа и сравнения таких историко-литературных единиц, как: произведение, автор, школа, направление.

Отечественный компаративист В.Р. Аминев в структуре внутренних контактов предлагает рассматривать разные формы межлитературной рецепции: плагиат, перевод, подражание, эпигонство, стилизация, вариация (парафраза), трансформация, пародирование, реминисценция, аллюзия,

заимствование, филиация, мистификация (Подробнее о формах рецепции в Приложении №2).

Функциональное значение межлитературных форм рецепции в каждом конкретном случае определяется их участием в формировании художественного смысла произведения. В целом же воспринятые элементы создает поле ассоциаций, вызывая усложненность смысла вторичного по происхождению текста. Этот процесс обусловлен идейно-художественной спецификой вступающих в контакт текстов, их способностью воссоздать образ своей художественной системы, местом в композиционной структуре произведения позицией в тексте.

Изучение внутренних контактов затрагивает также и анализ поэтики произведения – сюжетно-композиционную структуру, средства художественной выразительности и т.д.

Наряду с функциональной классификацией возможна дифференциация контактов в зависимости от причинной обусловленности – так выявляются контакты случайные, эпизодические и закономерные, постоянные; детерминированные внутрилитературными или внелитературными факторами. Выяснение причин контактов входит в задачи сравнительного изучения литератур, так как это позволяет раскрыть как характер отношений воспринимающей среды и воспринимаемого явления, так и тенденции и закономерности межлитературного процесса.

В контактологии упоминаются и случаи восприятия живыми литературами художественного опыта народов умерших – например, древнеегипетской лирики, вавилонского эпоса, богатейшей литературы античности и Древнейшего Востока [Берков, 1981, с. 40]. Во многих исследованиях, посвященных данной теме, словесность античности и Древнего Востока осознается как наиболее устойчивая константа мировой литературы, дающая «универсальный ключ к интерпретации разнообразных феноменов» [Аминева, 2014, с. 204]. Таким образом, рассматривать процесс межлитературной рецепции можно и с точки зрения характера соотношения

литературных эпох, к которым принадлежат воспринимающее и воспринимаемое явления. В данном случае будет уместно разграничение контактов на синхронические и диахронические.

*Диахронические контакты*, устанавливая параллели между новой культурой и культурой утраченной, вызывают либо модернизацию прошлого опыта, либо, напротив, обнаруживают утрату современным текстом своего исторического смысла или совмещение двух временных планов - прошлого и настоящего, вечного в преходящем и т.д. Смысловые преобразования источника мотивируются требованиями диахронической системы, установки которой выражает реципиент: «Каждый из авторов, участвующий в порождении и институционализации диахронической системы, приводит доставшуюся ему в наследство семантическую информацию в соответствии с отношением, релевантным для становящегося ансамбля текстов, т.е. заново мотивирует усвоенные им из прошлого темо-рематические единства и сообразно этому изменяет сопутствовавшие им знако-референтные зависимости и образы адресанта и адресата» [Смирнов, 1991, с. 97].

*Синхронические контакты* – это «отношения между литературами, сосуществующими в один период времени» [Завьялова, 2005, с. 28], создающие эффект «релевантности сопряженных во временном отношении текстов, выражающих установку одной и той же эпохи» [Там же, с. 28].

Функциональность воспринятых элементов в принимающей структуре позволяет определить и дифференциация диахронических контактов на парадигматические, явственно выражающие аксиологическое отношение к цитируемому источнику и синтагматические, формирующие из сочетающихся между собой претекстов определенный порядок.

Историко-литературное и теоретическое значение имеет дифференциация контактов на прямые (творческое взаимодействие между И. С. Тургеневым и Г. Джеймсом, Ф. И. Тютчевым и Ф.В. Шеллингом) и опосредованные (между Ж.Ж. Руссо и Л. Н. Толстым, Г.Э. Лессингом и Н.Г. Чернышевским).

Контакты между писателями, представляющими разные литературы, могут проявляться на фоне созвучия их творческих замыслов, близости идейных, эстетических и философских принципов либо основываться на их полемичности. В таком случае Д. Дюришин говорил об интегральной форме контактов, когда «восприятие осуществляется на основе отождествления, гармонии, а следовательно, адекватности участвующих в междокультурной связи элементов», и «междокультурная информация включается в конструкцию принимающей структуры в позитивном смысле» [Дюришин, 1979, с. 149]. Примером выражения интегральной формы контактов может послужить стихотворение А.А. Блока «Я – Гамлет. Холодеет кровь», в котором лирический герой напрямую соотносит свои чувства с чувствами персонажа В. Шекспира, основываясь на схожести их судеб и на единстве их мироощущений. Дифференциальная форма контактов выражает стремление «подчеркнуть разницу, отмежеваться от воспринятого элемента» [Там же, с. 149]. Так, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Нет, я не Байрон, я другой» явно видна позиция лирического героя, стремящегося напрямую обозначить различие между собой и английским поэтом-романтиком.

Таким образом, учеными-компаративистами разработаны варианты классификаций контактов, имеющие разные основания (временное, выражающее уровень дистанции между контактируемыми явлениями, структурное, качественное и т.д.).

### **Типологические схождения как форма междокультурного взаимодействия**

В.М. Жирмунский в своем докладе «Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур», представленном в Институте мировой литературы АН СССР в 1960 году, отметил, что напрямую не связанные между собой литературы обнаруживают аналогии на схожих этапах исторического и общественного развития. Такие аналогии, как отмечает ученый, «исторически закономерны и социально обусловлены: для того

чтобы они стали возможными, необходимо, чтобы аналогичные более или менее оформленные тенденции (идеи и настроения, темы и образы) уже наличествовали в данной стране» [Жирмунский, 1979, с. 74].

В качестве примера В.М. Жирмунский обращается к периоду античности, находя сходства в моделях и принципах построения эпических произведений в литературах разных стран: «эпос Гомера, германский дружинный эпос, французские и испанские средневековые поэмы, русские былины, сербские «юнацкие песни», тюркский и монгольский богатырский эпос, финская «Калевала» и эстонская «Калевипоег» и др. – обнаруживают при сравнении черты существенного сходства» [Жирмунский, 1979, с. 22]. В связи с этим следует отметить, что сходство между произведениями героического эпоса не ограничивается отдельными мотивами, «оно имеет более глубокий и всесторонний характер и охватывает общие жанровые признаки эпоса, его идейное содержание, круг эпических сюжетов, идеализирующих воинские подвиги народных героев, художественные типы и ситуации, традиционные особенности эпического стиля с его типическими формулами, повторениями, постоянными «украшающими» эпитетами, моменты жанровой эволюции (циклизация сюжетов, распространение краткой героической песни в эпическую поэму), наконец, условия общественного бытования эпических песен, их сложения, исполнения и устной передачи, социальное положение родового, дружинного или народного певца и т. п.», т. е., в сущности, весь сложный комплекс как внешних, так и внутренних признаков, характеризующих эпическое творчество как определенную стадию развития поэзии» [Там же, с. 23].

Такие аналогии в научных трудах академика А.Н. Веселовского получили название «встречные течения», В.М. Жирмунский определял их как «историко-типологические аналогии» или «течения», а литературовед Н.И. Конрад предложил называть «типологическими общностями».

Однако, несмотря на различия в попытках терминологически обозначить существующее явление, все литературоведы в его

дефинировании указывают на то, что типологические схождения отражают сходные явления и процессы, возникшие в разных литературах независимо от прямых контактов и являющиеся результатом сходных стадий общественно-исторического и культурного развития разных народов. В трудах И.Г. Неупокоевой, М.Б. Храпченко, Н.Л. Лейдермана осмысливается идея стадильности литературного развития. В рамках этой концепции теоретики говорят о постоянной соотнесенности литературной эпохи - основной единицы периодизации литературного процесса, являющейся «целостной системой, в которой взаимодействуют многообразные силы литературного «ряда» (направления, течения, стили) [Неупокоева, 1976, с. 131], с определенной стадией литературного развития, соответствующей данному этапу.

Существует несколько классификаций типологических схождений, имеющих разные основания. С точки зрения причинной обусловленности В.Р. Аминева предлагает разграничить одностадийные контакты (аналогии, подобия), «вызванные универсальными архетипами образного мышления» [Аминева, 2014, с. 40] и типологические соответствия в их узком понимании, которые устанавливаются между «литературными текстами с исторически общим типом поэтики (мифопоэтическим, традиционалистским, авторским) [Там же, с. 40].

Д. Дюришин выявил основополагающую особенность функционирования типологических схождений, выражающуюся в их неоднородности, поэтому их можно дифференцировать с точки зрения «меры, интенсивности и причинной обусловленности» [Дюришин, 1979, с. 175]. Интенсивность при проявлении типологических схождений ученый называет отправной точкой в их анализе, т.к. «степень обобщения, с одной стороны, служит непосредственной исходной предпосылкой обобщения, способствующего воссозданию истории мирового литературного процесса; а с другой – такие обобщения имеют непосредственное значение и для теории

литературы <...> которая исследует типологические особенности литературных явлений» [Там же, с. 175].

Остановимся на классификации типологических схождений, разработанной Д. Дюришиным, согласно которой их можно отнести к следующим парадигмам: общественной, литературной и психологической.

Под понятием *«общественно-типологические схождения»* мы будем подразумевать те аналогии, которые были обусловлены общественным фактором. Это, прежде всего, круг явлений, связанных с проблематикой «общественно-политических, идеологических взглядов, морали, философии, религии, науки, искусства, права» [Там же, с. 178]. Примером проявления общественно-типологических схождений можно считать проблему «лишнего человека», которая стала характерной не только для русской литературы, начиная с 19 века, но и для всей европейской литературы периода романтизма. Этот литературный тип активно разрабатывался в творчестве Байрона, но исключительно авторским влиянием на мировую литературу себя не исчерпывает (ср. высказывание С. Вольмана: Иногда встречается байронизм без Байрона и даже до Байрона»). На существование образа «лишнего человека» в мировой художественной литературе оказали влияние, по мнению Дюришина, те общественные настроения, которые возникли в Европе и России «после очевидного упадка классицизма с его культом ratio и служением идеалам абсолютной монархии, с его последующей заменой на романтическую революцию во всех сферах искусства, утверждающей индивидуально-авторское художественное сознание» [Дюришин, 1979, с. 179].

В качестве примера общественно-типологических схождений Д. Дюришин приводит «усиление национально-освободительных тенденций» [Там же, с. 179], которые стали проникать в литературу славянских народов под влиянием общественных перемен начала 20 века (Первая мировая война, Октябрьская революция 1917 года, etc).

*Литературно-типологические схождения* затрагивают только те явления, которые специфичны и закономерны для области литературы. Типологический путь в данной парадигме – изучение исторических видов поэтики, связанных со сменой культурных эр и эпох и сменяющихся в соответствии с этими эпохами направлений в мировом литературном процессе.

Таким образом, объектом сравнительно-типологических исследований выступают следующие типологические категории:

Род – общее содержательное понятие, которое указывает на «определенные отношения между человеком и миром» [Лейдерман, 2010, с. 111]; «крупное объединение словесно-художественных произведений по типу отношения высказывающегося («носителя речи») к художественному целому» [Хализев, 1999, с. 356].

Жанр – «группа произведений, выделяемая в рамках родов литературы и обладающая комплексом устойчивых свойств» [Хализев, 1999, с. 319]; «один из фундаментальных (абсолютно необходимых, неизбежных) законов художественного творчества», который «обеспечивает преобразование всего художественного материала в завершенный образ мира – сокращенную Вселенную» [Лейдерман, 2010, с. 568].

Метод – «система творческих принципов отбора, переработки действительности в художественную реальность и ее оценки», «эстетико-художественный «механизм», связующий искусство и реальность» [Там же, с. 567].

Стиль – «система элементов художественной формы, придающая произведению искусства выраженный, эмоционально наполненный, эстетический облик и раскрывающая его экспрессивно-оценочный смысл» [Аmineва, 2014, с. 32]; «принцип конструирования именно всего потенциала художественного произведения в целом» [Тамарченко, 2004, с. 226].

Основная задача, на решение которой направлено изучение этих типологических категорий в рамках сравнительного литературоведения –



уяснение возможности использования этих категорий в целях классификации произведений, упорядочивания мирового литературного процесса.

*Психологическо-типологические схождения* связаны с «индивидуально-психологической предрасположенностью творческой личности к определенной форме художественного выражения» [Дюришин, 1979, с. 187]. В данном случае речь идет о том, что во всемирной литературе в разные ее периоды активизировались существенно отличающиеся друг от друга свойства психологической натуры мастеров слова. Так, культ чувствительного человека, ставший доминантой в сентиментальной литературе, охватывал все произведения, написанные в этом направлении от Лоренса Стерна и Жан Жака Руссо до Н.М. Карамзина.

Д. Дюришин отмечает, что особые свойства психологии писателей могут проявляться не только в рамках разных литературных направлений, но и в родовом, а также и в жанровом членении литературы, так как каждый литературный род «требует для себя особых психологических данных» [Там же, с. 187]. На существование психологических схождений разных литератур указывал еще А.Н. Веселовский в своей работе «Сравнительная мифология и ее метод», где под термином «психологический параллелизм» ученый подразумевал, прежде всего, сходство мотивов, возникших у разных народов путем самозарождения, но корни возникновения которых лежат «в универсальности человеческого мышления, в определенных общих свойствах человеческой психики» [Веселовский, 1873, с. 637].

Таким образом, членение типологических схождений на психологическо-типологические, общественно-типологические и литературно-типологические позволяет увидеть возможность взаимопроникновения элементов из одного типа классификации в другой, так как эти культурные коды, объединяясь друг с другом в исторической перспективе, образуют сложное единство – историко-культурный контекст – в котором и развивается любое художественное произведение.

### **Вывод к параграфу**

Задачей данного параграфа было изучение основных литературоведческих трудов, являющихся теоретико-методологической базой отечественной компаративистики. Изученные нами монографии ведущих специалистов в вопросе сравнительного литературоведения помогли освоить понятийный аппарат этой научной области. Нам удалось сделать вывод, что обе формы взаимодействия между литературами – генетические (контактные) связи и типологические схождения – являются одинаково репрезентативными аспектами анализа мирового литературного процесса. Рассмотренные классификации позволяют установить типологию контактов, охарактеризовать их сущность, функции в сложном процессе общелитературного общения; помогают воссоздать генезис принимающего явления и раскрыть внутренние, потенциальные возможности воспринимаемого феномена, которые актуализируются в процессе его рецепции, ведь, как отмечал Д.С. Лихачев: «Если доминирует общая настроенность к восприятию чужих культур, то она неизбежно приводит нацию к ясному осознанию ценности своей собственной <...> Чем больше культура в себя вбирает, тем больше она отдает человечеству» [Лихачев, 2014, с. 39].

Кроме того, на основании рассмотренных в параграфе теоретических трудов мы определились с выбором основного (сравнительно-исторического) метода для последующего сравнительного анализа текстов разных национальных литератур.

## **1.2. Развитие русско-британских литературных контактов в XX веке**

В данном параграфе, посвященном рассмотрению литературных взаимосвязей между Россией и Англией в XX веке, мы предпринимаем попытку сопоставления ведущих британских концепций историко-литературного развития в России с наиболее влиятельными представлениями о русской литературе в Англии. Рассматривая особенности русско-британских взаимодействий в XX веке, мы будем вести речь как о типологических схождениях, так и о некоторых контактных взаимосвязях, оказавших наиболее существенное влияние на развитие отношений между двумя национальными литературами.

Взаимоотношения между Россией и Великобританией имеют давние и прочные традиции, которые уходят своими корнями еще в XVI век. Изначально образ России в сознании англичан складывался как «имиджируемый стереотип, в самое основание которого был заложен отрицательный заряд» [Милославская, 2012, с. 12]. Миф о России поддерживался долгое время, прежде всего, благодаря географическому фактору – отрезанности страны от остального мира, ее изолированности от других государств. Переосмысление сложившегося стереотипа пришлось на период формирования более развитой системы культурных связей между Англией и Россией только в XIX–XX вв. Как отмечает С.К. Милославская, «русская литература оказалась в роли активнейшего образотворителя России во второй половине XIX века» [Там же, с. 19]. Творчество русских писателей изначально интересовало европейскую культуру с позиции исторической, что связано с победоносными для России войнами и серьезными внутренними изменениями в государственной политике страны (русско-турецкие войны, антинаполеоновская коалиция, отмена крепостного права и т.д.). Но сдвиг интереса в сторону русской литературы с точки зрения ее эстетической ценности стал очевидным еще в 80-е гг. XIX века благодаря первым профессиональным переводам на произведения А. С. Пушкина, Н.В. Гоголя,

Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. С.К. Милославская утверждает, что в это время «стали явственно обозначаться важнейшие отличительные качества русской литературы: ее неизбывный гуманизм и проникновенный психологизм. На фоне натуралистических и декадентских исканий европейской литературы особенности творчества русских писателей осознавались с наибольшей отчетливостью» [Там же, с. 293].

Литературное взаимодействие между Россией и Великобританией на рубеже веков складывалось в тяжелой для обеих стран политической обстановке – в период постепенного упадка царизма в России и позднего викторианства и его распада после смерти королевы Виктории в 1901 году в Англии. Отношения между странами в это время отличались особой напряженностью, снять которую представилось возможным только в преддверии Первой мировой войны, но в этом тяжелом политическом контексте именно литературные взаимосвязи способствовали снятию накаленной обстановки между странами и установлению творческих контактов.

Для обеих стран эпоха рубежа веков в литературе отличалась предельной самокритичностью, трагическим и неустранимым сомнением в самой себе – с одной стороны, а с другой – ненормативностью и предельной открытостью для мирового диалога: «Она (литература рубежа веков) одновременно революционна и реакционна, оригинальная и эклектична, испытывает «творческий порыв» и синдром глубинной неудовлетворенности», – говорит об амбивалентном состоянии переходной эпохи В.М. Толмачев [Толмачев, 2003, с.17].

В контексте литературы рубежа веков, с точки зрения В.М. Толмачева наиболее отчетливо прослеживаются две ее основные особенности:

- а) появление и развитие новых явлений литературы (символизм, «новая драма», неоромантизм) в русле нескольких национальных литератур;
- б) первостепенная роль индивидуально-авторских стилей в связи с предельной эклектичностью эпохи.

Главенствующим культурным кодом рубежа веков, по мнению исследователей литературного процесса того времени, является декаданс – условное суммарное обозначение процессов в западной и русской культуре, которое разрабатывает «миф конца века» и является толчком для коренной переоценки всех европейских ценностей. В корпусе работ по изучению сущности декаданса существуют самые разнообразные точки зрения, мы же используем это понятие не для обозначения упадка культуры, а в качестве определения ее переходного характера и амбивалентности.

Эпоха рубежа веков стала и временем серьезного погружения европейцев в русскую литературу: «Русское влияние, – пишет в своем исследовании британский теоретик литературы Фелпс, – стало частью нашего культурного климата, и мы вдыхаем его так же естественно, как воздух <...> Безусловно, не будет преувеличением сказать, что великие русские писатели стали частью традиции английской художественной литературы» [Phelps, 1956, P. 191].

Популяризаторами творчества русских классиков (Тургенева, Толстого и Чехова) в это время являлись английские писатели и исследователи русской литературы: Г.Джеймс, Д. Хоуэллс, Дж.М. Марри, Э.Гарнет. На рубеже 80 – 90-х гг. одним из наиболее успешных переводчиков русской классики в Англии и Ирландии стала Э.Л. Войнич, однако основной проблемой этого времени оставалась проблема низкого качества художественного перевода: «В числе первых преград, которые стихийно замедляли за рубежом процесс усвоения русской литературы, был ее язык» [Алексеев, 1989, с. 142]. Ученый отмечает, что значительная часть английских переводов русской литературы в то время была сделана не с языка-оригинала, а посредством существующих французских или немецких переводов.

Проблема языков-посредников в переводческой деятельности нашла решение в XX веке в связи с появлением периодических изданий, ориентированных на публикацию иностранной литературы с привлечением

профессиональных переводчиков («Скорпион» (1900–1916), «Всемирная литература» (1918–1924), «Вестник иностранной литературы» (1933–1943), «Иностранная литература» (с 1955г.) в России; «Atheneum», «London Review of Books», «The Times Literary Supplement» в Великобритании).

В конце XIX–начале XX вв. в связи с более интенсивным проникновением русской литературы в британскую культуру начали появляться и первые профессиональные ее исследования. Ученые-компаративисты в качестве одной из возможных предпосылок определяют появление массовых переводов на произведения русской классики, после публикации которых последовали первые отклики и рецензии профессиональных литературоведов.

Рубеж XIX–XX веков был ознаменован появлением и развитием схожих для Англии и России литературных процессов: зарождением модернизма как общеевропейского литературного направления, основанием школы неоромантиков (Лондон, Конрад, Киплинг, М.Горький), обновлением реализма за счет средств импрессионизма, натурализма и символизма.

Основным достижением, глобально отразившимся в культуре Англии и России, стало появление «новой драмы», ознаменовавшей высокий подъем драматургического творчества после десятилетий всемирного застоя. Как отмечает исследователь И.М. Фрадкин во введении к коллективному пособию «История всемирной литературы», «новая драма» стала «плодом международного совместного творческого опыта и художественного искания драматургов разных стран – в качестве безусловных авторов-корифеев, повлиявших на ее становление и развитие в Англии и России, можно считать Б. Шоу и А.П. Чехова, чьи творческие достижения стали основой драматического искусства во всем мире» [Фрадкин, 1994, с. 17]. Основные особенности поэтики «новой драмы» – изображение трагизма повседневной действительности, утрата человеком свободы и воли, переосмысление «большого времени» и хода мировой истории – резко отличали этот этап развития драматургии от предыдущей традиции и в плане определения ее

основного конфликта: «в старом театре говорилось о трагедии в жизни, а в новом – о трагедии жизни» [Зингерман, 2001, с. 211].

Кроме того, рождение «новой драмы» привело и к возрождению театра: в 1891 году открылся «Независимый театр» в Лондоне, а в 1898 году К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко основали Общедоступный Художественный театр в Москве. Новые режиссерские принципы исполнительского искусства, разработанные К.С. Станиславским, легли в основу деятельности и русского, и английского театра.

Таким образом, период рубежа XIX – XX вв. можно считать, с одной стороны, новым этапом развития диалогических отношений между Россией и Великобританией, а с другой – своеобразным итогом двух великих литератур перед лицом их будущих коренных изменений в XX веке.

К 20-м гг. XX столетия в мировой литературе обозначилась отчетливая необходимость общей ориентации на преодоление декаданса как мироощущения: культурный взрыв, который привел к расколу интеллигенции, переворот в представлениях о Вселенной в связи с открытием теории относительности, революционные процессы в России, кризис викторианских ценностей – те общие факторы, которые привели к необходимости серьезных изменений в системе ценностей двух национальных литератур.

В литературе того времени отчетливо видны попытки создания новой художественной стратегии, отражающей общий упадок веры, кризис личного слова, разрыв со временем, который привел к появлению нового героя – человека, не укорененного в своем бытии и истории. Таким общим свойством мировой культуры и литературы, в основе которого стала идея разлома мира, утраты веры в его гармонию, стал *модернизм*.

В.М. Толмачев в учебном пособии «Зарубежная литература XX века» настаивает на очищении понятия от идеологических коннотаций, подразумевая под модернизмом не «суммарное обозначение упадочного искусства» (цит. по В.М. Фриче), а «общее свойство культуры XX века,

обозначенное идеей «смерти автора», отрицанием традиции с последующим удвоением культурной парадигмы и утверждением необходимости разрушения всей системы тонких принуждений культуры» [Толмачев, 2003, с. 11]. Обращаясь к характеристике модернизма как литературного направления, существовавшего и в России, и в Англии, Толмачев приводит основные его обозначения: модернизм как «общий образ столетия», как «история отдельных модернистских практик», как «многоголосие параллельно существующих текстов». Основным жанром нового направления в литературе стал модернистский роман, достигший своего расцвета в 20-е гг. XX века как в английской литературе (творчество Дж. Джойса, В. Вулф, Д. Лоренса), так и в русской (творчество А. Белого).

Н.Л. Лейдерман в своем монументальном труде «Теория жанра» пишет о том, что на рубеже 20–30-х гг. отчетливо стал осознаваться «кризис модернистской культуры» [Лейдерман, 2010, с. 630]. Ученый выявил две ветви преодоления этого кризиса:

а) утверждение социалистического реализма как «единственного подцензурного метода в литературе нового государства – Советской России» [Там же, с. 683];

б) параллельное негласное существование «постреализма» (термин Н.Л. Лейдермана) как «неофициальной художественной стратегии».

Соцреализм окончательно утвердился в качестве ведущего официального направления в 1930-е годы и почти 30 лет господствовал в советской литературе. Н.Л. Лейдерман под соцреализмом понимает структуру, моделирующую «Космос порядка» и представляющую «суррогат Космоса, где онтологические координаты Вселенной подменены социально-классовыми хронотопами Государства, Завода, Колхоза». При этом, в литературе соцреализма «исчезает метафизический горизонт <...> и личность сводится к социальной функции» [Там же, с. 683].

Толмачев отмечает, что еще К. Маркс, основоположник марксизма, видел в художественной литературе не ее сущностные артистические



достоинства, а отражение классовых отношений. Эту задачу литературы соцреализм выявил позднее в качестве основной, что привело к пониманию литературы как «инструмента идеологической борьбы» и к осознанию ее главной функции – изображению необратимого «движения советской истории к прогрессивному будущему».

Политизация литературного процесса в Советском Союзе отразилась на культурных отношениях с Англией. История литературы преподавалась в образовательных учреждениях только в аспекте капиталистической системы ценностей Великобритании (Ср. главы из «Очерка развития западно-европейской литературы» под ред. В.М. Фриче (1922 год) – «Английская литература эпохи установления буржуазного строя», «Поэзия империализма в Англии»).

В 30-е годы в журнале «Интернациональная литература» печатались лишь те английские авторы, которые считались симпатизирующими политике СССР. Историки литературы отмечают, что любая переписка между редакционной коллегией и зарубежным автором велась только через отдел НКВД. Известен пример письма, поступившего в редакцию «Иностранной литературы» от Дж. Оруэлла, в котором он выразил несогласие с пониманием социализма в СССР, разрывая все связи, которые были у английского писателя с Россией.

Рис. 1. Письмо Дж. Оруэлла в редакцию журнала «Иностранная литература»

The Stores  
Warrington  
Near Baldock  
Herts.  
England  
2.7.37

Dear Comrade,

I am sorry not to have answered earlier your letter dated May 31st, but I have only just got back from Spain and my letters have been kept for me here, rather luckily, as otherwise some of them might have been lost. I am sending separately a copy of "The Road to Wigan Pier." I hope parts of it may interest you. I ought to tell you that parts of the second half deal with subjects that may seem rather trivial outside England. I was preoccupied with them at the time of writing, but my experiences in Spain have made me reconsider many of my opinions.

I have still not quite recovered from the wound I got in Spain, but when I am up to writing again I will try and write something for you, as you suggested in your earlier letter. I would like to be frank with you, however, and therefore I must tell you that in Spain I was serving in the militia of the P.O.U.M., which, as you know doubt know, has been bitterly denounced by the Communist Party and was recently suppressed by the Government; also that after what I have seen I am more in agreement with the policy of the P.O.U.M. than with that of the Communist Party. I tell you this because it may be that your paper would not care to have contributions from a P.O.U.M. member, and I do not wish to introduce myself to you under false pretences.

The above is my permanent address.  
Yours fraternally

George Orwell

Отметим, что влияние философии социализма и его идей прослеживается и в английской литературе в 1930-е гг. В частности, В. Вулф в своем эссе «Падающая башня» (1940) описает ситуацию политизации литературного процесса в Британии: «В тридцатые годы было невозможно...стоять вне политики. Молодые англичане вынуждены были следить за тем, что происходило в России... Они стали коммунистами; стали антифашистами».

Но следует отметить, что метод соцреализма не получил широкого развития в Англии, а распространился только в узком круге некоторых молодых писателей (в творчестве Ф. Хендерсона, Р. Фокса, К. Кодуэлла и др.).

Вторым путем преодоления кризиса модернизма стало особое направление, которое мы, вслед за Н.Л. Лейдерманом, назовем «постреалистической художественной стратегией», особенностью которого является соединение принципов реалистического и модернистского изображения действительности.

В 1930-е гг. основным художественным жанром постреализма становится антиутопия (творчество Е. Замятина, А.Платонова), которая отразила крах всех социалистических утопических мечтаний, возникших в стране в начале XX века.

Особое видение мира неподцензурного писателя 1930-х. гг. точно отмечает М.М. Пришвин в дневнике за 1938 год: «И в таком вот чувстве, что жизнь прекрасна, что тебе хочется жить, а может быть, завтра же тебя убьют или обратят в раба, – в этом особом чувстве человека, не только нашего советского, но и на всей земле, заключается вкус изюмины XX века» [Пришвин, 2010, с. 322].

Разрушение идеи довоенной британской интеллигенции «о создании государства равных возможностей на основе позитивистских ценностей» [Кабанова, 2003, с. 320], общий скептицизм, стремление поиска

альтернативы современности не в прошлом, а в будущем определило появление и английской антиутопии в XX веке (Дж. Оруэлл, О. Хаксли).

Отдельным звеном в вопросе о литературных взаимодействиях между Россией и Англией является феномен эмиграции в первой половине XX века. Часть российской интеллигенции, оппозиционно настроенная по отношению к новому правительству после Октябрьской революции 1917 года, вынуждена была искать себе прибежище в других государствах. Известно, что центрами послеоктябрьской эмиграции стали Берлин, Париж и Прага, но около 15 тысяч человек переехало из Советской России в Великобританию. В 1920–30-е гг. русские эмигранты в Англии вели широкую деятельность, направленную на сохранение русской культуры, а также на популяризацию русскоязычных произведений в английской среде. Многие литераторы-эмигранты были приняты в английские литературные школы и кружки. В частности, Казнина отмечает, что такие писатели и философы, как Д. Святополк-Мирский, С. Котелянский, Б. Анреп «были приняты в элитарный литературный кружок Блумсберри, организатором которого была В. Вулф» [Казнина, 1997, с. 98].

Отметим, что русские авторы, оставшиеся в СССР, вели активную переписку с эмигрантами в Англии, благодаря чему труды ученых-эмигрантов активно распространялись в России в 20–30-е гг. («История русской литературы» Д.П. Святополка-Мирского, французско-русское переиздание книги Г.П. Струве «Русская литература в изгнании»). Таким образом, русская эмиграция выполняла функцию посредника между русской и английской культурами.

Глобальные межнациональные проблемы, которые затронули и Россию, и Великобританию в 1940–50-е гг. XX века, отразились и на литературных контактах между странами. Как отмечают исследователи, в это время в Европе происходит идеологизация русской литературы. Результатом этого процесса стало утверждение «советологических принципов» в литературоведении, которые были доминирующими в 50-е гг.

XX века. Постепенный отказ от такого взгляда на межнациональный литературный процесс начался с периода «оттепели» и окончательно завершился к 70-80-м гг. XX века.

В последнюю треть XX века все более отчетливо осознавался интерес к мультикультурному обмену между инациональными явлениями, что сказалось и на особом сближении русской и английской литератур. Особый интерес в 70-80-е гг. в Великобритании проявляется к классическим русским писателям, мало известным до этого времени за рубежом – Дельвигу, Баратынскому, Рылееву. Усиление контактов между странами сделало возможным и знакомство британских читателей и исследователей с творчеством современных русских авторов – Трифоновым, Распутиным и т.д. Новые политические установки, основанные на принципах сотрудничества, дали британским ученым и переводчикам возможность работать в российских архивах, консультироваться с коллегами из России, проводить авторские курсы в высших учебных заведениях нашей страны. В частности, британский прозаик, драматург и профессиональный переводчик М. Фрейн, анализу творчества которого посвящена данная исследовательская работа, неоднократно проходил стажировки в России, проводил курс лекций в МГУ в 1976 году и по сей день находится в активном диалоге со многими отечественными деятелями культуры.

### **Вывод к параграфу**

Во втором параграфе теоретической главы мы уделили внимание рассмотрению особенностей русско-британских взаимодействий в XX веке. Логика данной главы разработана в соответствии с хронологической последовательностью – от выявления предпосылок культурного развития стран на рубеже веков, определения новых литературных явлений в Европе в XX веке, к феномену русской эмиграции в Англии и положению стран в послевоенное время до обменных процессов между литературами в 80-90-е гг. XX века. Основные тенденции развития литератур, рассмотренные в

параграфе, необходимы нам для анализа драматургии А.П. Чехова и Ю.В. Трифонова в контексте русско-британских литературных взаимосвязей.

## **2 ГЛАВА. А.П. ЧЕХОВ и М. ФРЕЙН**

### **2.1. Переводческая деятельность М. Фрейна**

Майкл Фрейн (Michael Frayn; род. 8 сентября 1933, Лондон) является не только одним из самых известных английских современных драматургов и прозаиков, произведения которого ставятся на ведущих мировых сценах и удостоиваются престижных премий в области литературы (английские премии – Сомерсета Моэма и Лоуренса Оливье, американская премия «Тони», французская премия Мольера и др.), но и одним из самых известных британских переводчиков русской литературы.

Переводы Майкла Фрейна из русской классики характеризуются обращением к произведениям XX века, а именно – к творчеству тех авторов, которые являлись близкими переводчику не только во временном аспекте, но и во вкусовых предпочтениях. Формирование собственного писательского стиля складывалось, как отмечает сам М. Фрейн, достаточно длительное время. О своих первых опытах в драматургии Фрейн вспоминает в интервью «Драматург и писатель: влияние» – они относятся ко времени раннего детства автора. В послевоенной Великобритании он писал пьесы для своего кукольного театра и диалоги для шуточных пьес, которые исполнялись в его семье в праздничные дни. В период юности Майкл Фрейн серьезно пристрастился к театру – не только исполнял роли в школьных и университетских постановках (в том числе – и на русском языке в Кембридже), но и сам составлял сценарии для них.

Начав карьеру в качестве блестящего журналиста, публикующего свои статьи и очерки в крупных британских изданиях (с 1957 по 1962 гг. работа в газете «Manchester Guardian», с 1967 по 1968 гг. – в «The Observer»), автор уже в 1960-е гг. начинает обращаться к романному жанру. Первым серьезным прозаическим опытом Фрейна стал роман «Оловянные солдатики», который сам автор называл «something of an interim work between

a column and a novel» («чем-то средним между статьёй и романом») [цит. по Колесникова, 2016, с. 3].

Вслед за первым удачным «большим» произведением в 60-е – нач. 70-х гг. выходят друг за другом романы, создавшие М. Фрейну репутацию автора-сатирика («Русский переводчик», («The Russian Interpreter», 1966), «Под утро» («Towards the End of the Morning», 1967), «Очень частная жизнь» («A Very Private Life», 1968) и «Сладкие грёзы» («Sweet Dreams», 1974).

Временем расцвета драматургии Фрейна являются 1980-е гг. На этот же период приходится и основная часть его переводов. Первым завершённым драматургическим произведением автора стала пьеса «Двое из нас» («The Two of Us») 1970 года, в 1980-е гг. выходят его самые значительные произведения: «Строим – ломаем» («Make and Break», 1980), «Шум за сценой» («Noises Off», 1982), «Благодетели» («Benefactors», 1984) и др.

На формирование индивидуального авторского стиля в то время оказало сильное влияние творчество русского классика А.П. Чехова, как отмечает сам Фрейн, благодаря его способности быть невидимым в тексте, раствориться во множестве сознаний его героев и читателей: «в его драматургии нет никакого признака Чехова, он незаметен, как воздух, он никогда не пишет о себе» [Майкл Фрейн: «Как важно выйти из собственных ботинок», 2016. URL: <https://www.novayagazeta.ru>]. Этот принцип оказался близким Фрейну, который отказался от романного жанра на 16 лет в пользу драматургии: «Для меня всё сложнее становилось понять свой собственный голос, и всё больше и больше прельщала возможность просто услышать голоса персонажей» [Fraun, 1985, P. 128.].

Переводческая деятельность всегда привлекала Майкла Фрейна – его первые любительские переводы с немецкого и французского языков относятся еще к периоду его обучения в старшей школе, но профессионально заниматься этой деятельностью Фрейн начал гораздо позднее, когда Национальный театр предложил ему свое сотрудничество. Первым удачным

опытом в этой области, как отмечает Фрейн в своих интервью, стал перевод пьесы Л.Н. Толстого «Плоды просвещения».

За время своей деятельности в Национальном театре М. Фрейн перевел на английский язык пьесы А.П. Чехова: «Вишневый сад» («The Cherry Orchard», 1978), «Три сестры» («Three Sisters», 1983), «Чайку» («The Seagull», 1984), «Дикий мед» («Wild Honey», адаптация первой пьесы А.П. Чехова «Безотцовщина», 1984), «Лебединую песнь» («Swan song» 1987), «Дядю Ваню» («Uncle Vanya», 1988).

Среди драматургических переводов Фрейна из Чехова заметным явлением стал перевод «Вишневого сада» («The Cherry Orchard». London: Methuen Drama), в котором британскому драматургу удалось точно передать особую тональность чеховской драмы (сохранение особой чеховской атмосферы, легкости восприятия текста даже для массового читателя, точности воссоздания развернутых реплик) (ср. утверждение самого Фрейна: «при переводе очень важно понимать динамику Чехова, потому что его форма – одновременно и его метафизика. Его пьесы так хорошо написаны, что, кажется, фабулы нет, но там все строится на фабуле» [Интервью с переводчиками, 2016. URL: <http://www.academia.edu>]).

Точный и близкий к живому разговорному языку перевод «Вишневого сада» в последнем издании (Methuen Drama) дополнился комментариями Ника Воррелла – ученого, специализирующегося на русской литературе и театре («Николай Гоголь и Иван Тургенев» (Лондон-Базингсток, 1982), «Файл на Чехова» (Лондон-Нью-Йорк, 1986), «От модернизма до реализма на советской сцене» (Кембридж, 1989), «Московский Художественный Театр» (Лондон-Нью-Йорк, 1996). В своих комментариях Воррелл затронул проблему постановок «Вишневого сада» (включая разбор постановки Станиславского), рассмотрел различные варианты прочтения пьесы критиками (Харви Питчером, Беверли Ханом, Дональдом Рейфилдом) и обозначил проблемы перевода драматургии Чехова на английский язык.



В 1990–2000-е. заметен переход Фрейна от драматургии к крупным эпическим формам (роман «Высадка на солнце», («A Landing on the Sun», 1991); роман «Теперь тебе все известно» («Now You Know»), позднее адаптированный под постановку на сцене, 1992; постмодернистские романы «Одержимый» («Headlong», 1999) и «Шпионы» («Spies», 2002).

После переводов произведений Чехова, в 1990 году, М. Фрейн также перевел и повесть русского прозаика Ю. Трифонова «Обмен». Ситуация знакомства английского автора с произведениями Юрия Трифонова любопытна – Майкл Фрейн сначала увидел постановку повести «Обмен» в Театре на Таганке в 1976 году, а затем познакомился и с ее письменным вариантом: «После чеховских пьес я ещё перевёл повесть Трифонова «Обмен» – она произвела на меня неизгладимое впечатление, когда я увидел её в Москве» [Майкл Фрейн: «Как важно выйти из собственных ботинок», 2016. URL:<https://www.novayagazeta.ru>].

Формируя свои переводческие принципы, М. Фрейн настаивает на сохранении общего настроения произведения-подлинника. Фрейном отмечена и необходимость воссоздания переводчиком всех авторских окказиональных слов и выражений, а также сохранения русских идиом. Вместе с тем британский прозаик и драматург в своей переводческой деятельности всегда учитывает общий историко-культурный контекст, в котором создавалось произведение, что способствует точной передаче всех реалий русской действительности. Безупречное знание русского языка, бережное отношение к нему, постоянная работа в русских архивах и библиотеках, а также сотрудничество со многими деятелями культуры обеспечили профессионализм переводов М. Фрейна.

## **2.2. «Вишневый сад» А.П. Чехова в оценке и переводе М. Фрейна**

Сопоставление пьесы «Вишневый сад» с ее англоязычными переводами способствует более глубокому осмыслению ее содержательных качеств. Все возрастающая динамика переводов в XX и XXI веках свидетельствует о неисчезающем интересе к произведению, попытках осуществления все более совершенных интерпретаций классического текста.

Один из первых переводов, который осуществил Джордж Кальдерон (George Leslie Calderon) в сборнике Т. Дикинсона «Ведущие современные драматургии» (1915) положил начало целой серии переводов на произведение русского классика. Исследователи творчества Чехова отмечают, что в переводе Кальдерона основной доминантой является отражение национально-культурных реалий драмы, при этом особую тональность пьесы-оригинала переводчику передать не удалось. В этом аспекте рассмотреть чеховскую пьесу попытался в 1934 году Хьюберт Батлер, чей перевод на английский язык долгое время считался одним из лучших в Великобритании. (Hubert Butler 1934 London: H.F.W. Dane & Sons Ltd; Boston). Перевод Батлера и более поздний перевод Хелен Раппапорт (1981) отличает стремление наиболее точно передать смысл чеховской фразы, сохранить синтаксические и стилевые особенности произведения.

Переводы, относящиеся к периоду 2000-х гг. (адаптация Стюарта Патерсона 2005 года и Тома Стоппарда 2009 года) отличает обратная тенденция – стремление не столько точно передать все смысловые оттенки чеховского слова, сколько показать особую атмосферу пьесы так, чтобы это было понятно британскому зрителю. Том Стоппард, взявшись за перевод «Вишневого сада», существенно изменил текст – например, в его интерпретации регулярны отсылки к произведениям Шекспира в речи персонажей. Кроме того, в диалогах, происходящих между героями, смешаны элементы современного английского языка и устаревшей лексики. Сам Стоппард в интервью BBC сказал, что преследовал цель сохранить

характер чеховского юмора, чтобы он стал понятным нерусскоязычному зрителю. Для этого британскому драматургу и понадобилось ввести элемент стилистической неоднородности в реплики героев.

Отметим, что такой широкий диапазон существующих в Англии переводов и адаптаций пьесы раскрывает безграничный текстовый и сценический потенциал чеховской драмы.

Майкл Фрейн работал над переводами чеховских пьес в период между 1978 по 1988 годы. Они получили широкую известность и были высоко оценены британскими критиками и литературоведами. Отдельно отмечалась точность и сценичность переводов Фрейна. Сам драматург часто говорил о неправильной трактовке сюжетов, образов, идей и характеров персонажей пьес Чехова, которые ставились в Великобритании, и предлагал более точное прочтение текстов русского классика.

Переводы пьес Чехова, выполненные Фрейном в конце 70-х–80-х гг., регулярно переиздаются и в наше время. Особый интерес представляют издания, разработанные совместными усилиями М. Фрейна и литературного критика Н. Ворелла. Они были выпущены издательством «Methuen Drama» в серии «Methuen Student Editions» в конце 90-х–начале 2000-х гг. Целевая аудитория этой серии – британские студенты, поэтому каждое издание, помимо высококвалифицированного перевода М. Фрейна, содержит хронологию жизни и творчества драматурга, а также комментариев темы, сюжета, особенностей языка и стиля произведения. Кроме того, книги данной серии предлагают список театральных постановок по той или иной пьесе, рекомендуют соответствующую литературу, выделяют проблемные вопросы изучения творчества драматурга, помогают раскрыть характеры персонажей. «Вишневый сад» в переводе М. Фрейна с его собственным вступлением и примечаниями впервые вышел в мягкой обложке в 1978 году и в дополненном виде был переиздан в 1988 году. Перевод пьесы в серии «Methuen Drama» впервые был выпущен в 2005 году, а в 2009, 2014 и 2016 гг. дополнен и переиздан в новой обложке.

Перевод «Вишневого сада» анонсирован вступительной статьей М. Фрейна, в которой сформулированы основные замечания переводчика.

Рассуждая об успехе «Вишневого сада» в Великобритании, Фрейн утверждает, что главное в этом произведении – «попытка ухватить легкость ежедневной жизни, где смешное и трагическое постоянно соприкасаются» [Frayn, 2005, Р. 12]. В пьесе Чехова люди стараются вести себя так, как будто у них все хорошо, о своих проблемах они не говорят, что очень созвучно модели поведения британца: «Не принужденное общение, улыбки, обеды, а в это время происходит трагедия – нам очень близко это ощущение. И что-то от этой попытки сохранить улыбку на лице, пытаться жить, несмотря ни на что, они видят и в Чехове» [Там же, с. 12].

Так как наш исследовательский интерес составляет выявление причин, по которым Фрейн обратился к творчеству русского классика, то в данной главе мы предпринимаем попытку сравнительно-сопоставительного анализа оригинала А.П. Чехова «Вишневый сад» и его перевода, выполненного М. Фрейном. Опираясь на существующие модели сопоставительного анализа оригинала, разработанные теоретиками переводоведения (М. Морозовым, И Левым, Л М Мкртчяном и А В Федоровой), мы будем анализировать следующие элементы содержания и поэтики оригинала пьесы «Вишневый сад» и перевода М. Фрейна «The Cherry Orchard»:

- сохранение общего историко-культурного фона произведения (реалий русского быта, элементов культуры, цитат и аллюзий из русскоязычных произведений, фразеологизмов);
- сохранение образных характеристик персонажей;
- сохранение стилевых и синтаксических особенностей диалога и авторских ремарок.

*Сохранение общего историко-культурного контекста.*

Для того чтобы переведенный текст максимально соответствовал тексту-оригиналу, восприятие переводчика, принадлежащего к другой культуре, должно быть близким к восприятию культуры, к которой

принадлежит текст-оригинал. Бесспорным «сильным местом» Фрейна – переводчика является его знание русского языка и самой России, так как несколько раз он посещал страну во время служебных командировок, работал в русских архивах, интересовался русской культурой. По мнению самого Фрейна, переводчик должен профессионально владеть языком-оригиналом, т.к. переводы по подстрочникам «выхолащивают индивидуальный авторский дух: многие полагают, будто сказанное Чеховым им понятно; но он не всегда говорил то, что ему приписывают переводчики» [Интервью с переводчиками, 2016. URL: <http://www.academia.edu>].

Безупречное знание историко-культурного контекста, который окружает пьесу «Вишневый сад» обнаруживается как в аннотации к переводу пьесы, так и во всем переводе. В аннотации Фрейн поясняет первоначальный замысел автора для британских студентов, интересующихся творчеством А.П. Чехова – «изначально Чехов планировал создать «четырехактный фарс» с элементами, которые определенно вызовут смех у читателя: «слуга, занимающийся рыбной ловлей, энтузиаст бильярда с громким голосом и одной рукой, владелец имения (мужчина или женщина), занимающий деньги у слуг, и одна не связанная с текстом деталь – ветка яблони, торчащая в окне» [Frayn, 2005, p. 48].

Фрейн показывает динамику авторского замысла, поясняя движение образа яблони от детали до уровня философского обобщения: «Задача Чехова – проследить путь этой ветки из окна – обратно в сад, в котором было укоренено дерево, а затем – обратно к изображению исторической перспективы и расстановке экономических сил, объяснявших, почему этот сад был посажен и почему его теперь собирают срубить» [Там же, с. 49].

Размышляя над причинами, по которым «Вишневый сад» остается самой сложной пьесой Чехова, Фрейн приходит к выводу, что это произведение содержит в себе больше всего загадок и неразрешимых противоречий: «Зачем Раневская удочерила Варю? <...> Разве может быть известно – всем, кроме нас, – что она незаконная дочь пьющего умершего

мужа Раневской?» И продолжает: «Как во всех чеховских пьесах, потеряно нечто, что никогда не будет восстановлено, даже если все яркие пророчества оптимистов завтра сбудутся. Деревья, что начинают цвести в начале пьесы, а умирают под топором, в конце нее символизируют все, что может быть потеряно смертным – детство, счастье, любовь, цель в жизни – все, кроме самой жизни» [Там же, с. 50].

Наибольшую сложность при переводе пьесы вызвал у Фрейна широкий пласт культуры – пословицы и поговорки, русские народные и авторские песни, фразеологизмы, – в большом количестве присутствующие в произведении. Чтобы не потерять особое эмоциональное состояние фрагмента, в который включены данные элементы русского языка, Фрейн попытался заменить их синонимичными элементами из английского языка. Аллюзии на широкий пласт русской культуры присутствует в пьесе в следующих видах:

а) Литературные цитаты

Епиходов: Поет романс Василия Чувяковского «Спрятался месяц за тучку» (1871 год)

Оригинал: «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги?

Было бы сердце согрето жаром взаимной любви...» [Чехов, 1986, с. 30].

Перевод Фрейна:

«What should I care for life's clamour,

What for my friend or my foe...

Had I a passion requited

Warming my heart with its glow?» [Frayn, 2005, P. ].

В кульминационный момент покупки имения Лопахиным 3 акт Фрейн вставляет отрывок из поэмы «Грешница» А.К. Толстого на английском языке, который только упоминается у Чехова.

Part One [Frayn, 2005, P. 46]:

«The merry rev'lers throng the hall;

The lute plays sweet; the cymbals brawl;

The crystal blazes; gold shines bright;  
While twixt the columns, rich brocades  
Hang swagged with finely broidered braids,  
And flowering shrubs anoint the night».

Лопухин декламирует отрывок из водевиля Н.И. Куликова «1837 год под судом, или Новоселье в книжной лавке»

(Стянут там, как раз, бока,

Фраком плечи сузят.

И за деньги русака

немцы офранцузят:

нет волос – дадут парик:

брейся как татарин:

С головы: *à la moujik*:

С рыла *à la барин*)

Фрагмент водевиля в пьесе А.П. Чехова:

«И за деньги русака немцы офранцузят» [Чехов, 1986, с. 41].

Вариант М. Фрейна:

«Money talks, so here's poor Russkies

Getting Frenchified by Germans» [Frayn, 2005, P. 31].

б) Кроме того, Фрейн пытается максимально точно перевести или сохранить в оригинальном звучании слова, которые также отражают реалии русской действительности: квас, который пьет Лопухин («Kvass»), лезгинка, которую напевает Раневская в 3 акте («Caucasion dance», «the lezginka»), людская, описанная в 1 акте («servant's hall» – комната для слуг) и беседка («summer-house»), мундир Пети Трофимова («student's uniform» – студенческая форма) и т.д.

в) При переводе русских пословиц, поговорок и фразеологизмов Фрейн использует техники описательного и уподобляющего переводов, не опуская важные в смысловом аспекте фрагменты текста.

Таблица 1. Сопоставление пословиц, поговорок и фразеологизмов в оригинале пьесы «Вишневый сад» и переводе М. Фрейна

Уподобляющий перевод	Описательный перевод
<p>Русский текст: «Какого дурака сваял»</p> <p>Английский перевод: «Complete fool»</p>	<p>Русский текст: Пищик: «Попал в стаю, лай не лай, хвостом виляй»</p> <p>Английский перевод: «If you run with the pack you must wag your tail»</p>
<p>Русский текст: «Пропадай, моя телега, все четыре колеса»</p> <p>Английский перевод: «I could throw caution to the wind»</p>	<p>Русский текст: «Пора и честь знать»</p> <p>Английский перевод: «Time to be saying goodbye»</p>
<p>Русский текст: «То да се, пятое-десятое»</p> <p>Английский перевод: «One thing and another»</p>	<p>Русский текст: «Враздробь»</p> <p>Английский перевод: «Chippety-choppety»</p>
<p>Русский текст: «Со свиным рылом в калашный ряд»</p> <p>Английский перевод: «Like a pig in a pastry-cook's»</p>	

Отметим, что данные идиоматические выражения Чехова Фрейну удалось передать достаточно точно – они характеризуют персонажей, не искажая их характеры, и передают особенности отношений героев друг к другу. За счет введения похожих по семантике и звучанию фразеологизмов сохраняются особенности речи героев, реплики персонажей у Фрейна так же небрежны и случайны, как и в оригинале пьесы.



### *Сохранение образных характеристик персонажей.*

Во вступительной статье к переводу М. Фрейн размышляет о характерах персонажей пьесы Чехова. Совершенно отчетливо заметно, что Фрейн не испытывает симпатии к «семье Гаевых». В качестве основной причины упадка и разорения помещиков в пьесе Фрейн выявляет нежелание этих героев спасти себя, так как и Гаев, и Раневская «привыкли, что кто-то обеспечивает их жизнь, а лидером в произведении оказывается человек, который способен сделать все для себя сам» [Фрейн, 2016. URL:<https://www.novayagazeta.ru>].

С наибольшей симпатией Майкл Фрейн относится к Трофимову и Лопахину, называя их самыми противоречивыми и сложными персонажами пьесы. Он подразумевает под их образами «представителей экономического (Лопахин) и политического (Трофимов) прогресса», которые, однако, под воздействием разных причин «оказались на разных берегах жизни» [Fraun, 2005, P. 52]. Смысловая функция этих героев в тексте, по мнению переводчика, была «неправильно понята многими режиссерами», в связи с «естественной симпатией читателя и зрителя к семье Гаевых», «безумное очарование» которых скрывало личные качества Лопахина и Трофимова [Там же, P. 52]. Фрейн считает Лопахина не только успешным дельцом, но и достойным человеком, лишенным «мелочности и обмана», за что его и полюбила Варя, серьезная и религиозная барышня. Образ Лопахина, по мнению переводчика, наиболее понятен для английского читателя благодаря предприимчивости персонажа и его устремленности к успеху и благополучию.

В самом переводе пьесы купец Лопахин определяется Фрейном как «businessman». Совершенно понятно, что при такой трактовке происходит трансформация образа Лопахина, утрачивается важный аспект его личности, связанный с его принадлежностью к купеческому сословию, тем самым, уходит на второй план и биографическая составляющая его истории. Для Фрейна важно в истории Лопахина показать «новый тип предпринимателя»,

установить психологическую связь героя с Раневской, знакомой ему с детства, а не раскрыть в его характеристике личную жизненную драму, связанную с происхождением героя: «Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню» [Чехов, 1986, с. 61]. Сам герой при этом очень четко осознает свое место в жизни и обществе, понимая, что в независимости от покупки имения, хозяином которого он, бывший слуга, внук крепостного, теперь является, несмотря на все это Лопахин остается «простым мужиком».

Ошибочность зарубежных интерпретаций образа Петра Трофимова, по мнению Фрейна, состоит в том, что его обычно сопоставляли с типом «незрелой личности, которая боится выйти из университета и столкнуться с реальным миром» [Fraun, 2005, P. 9]. Это мнение установилось из-за перевода, в котором сам герой определяет себя как «вечный студент», фраза, которая на английский язык переведена слишком буквально, что ведет к неверной интерпретации характера персонажа. Майкл Фрейн предлагает иную трактовку образа Трофимова, ассоциируя его не с образом вечного студента, а с вариантом образа «вечного жида» – бродячего еврея, обреченного на вечное изгнание. Именно поэтому в переводе Майкла Фрейна Трофимов говорит о себе: «The Wandering Student like Wandering Jew» (странствующий студент, как странствующий еврей) [Fraun, 2005, P. 17]. Этой фразы не существует в тексте-оригинале, но вводя ее в свой перевод в качестве характеристики Трофимова, Фрейн основывается на документальных материалах – письме Чехова к Ольге Книппер, в котором автор по поводу второго акта говорил о том, что причиной, по которой Трофимова постоянно отчисляют из университета, является его политическая деятельность. Таким образом, Фрейн считает, что Чехов воспринимает Трофимова всерьез – как человека, который «имеет настоящие убеждения, за которые он готов страдать» [Там же, с. 9].

Еще одной проблемой, с которой столкнулся Майкл Фрейн во время написания перевода, стали русские имена персонажей. В своих интервью

переводчик не раз отмечал, что перевод имен он считает одним из самых важных элементов в своей профессиональной деятельности: «У англоязычной публики нет ни малейшего представления о том, что подразумевается, когда русского человека называют по имени или по имени и отчеству. Я безжалостно упрощал русские имена. Нет смысла сохранять их, если оттенки значения непонятны зрителю» [Фрейн, 2016. URL:<https://www.novayagazeta.ru>].

Поэтому в ходе работы над переводом пьесы «Вишневый сад» драматург заменил сложные русские трехкомпонентные имена персонажей уменьшительными аналогами, понятными британскому читателю и зрителю. Так, по замыслу Фрейна, Любовь Андреевна Раневская стала Любой Раневской, Гаев Леонид Андреевич – Гаевым Леней, а Борис Борисович Симеон-Пищик и Епиходов Семен Пантелеевич полностью утратили свои имена и отчества.

Таблица 2. Сопоставление имен персонажей в оригинале пьесы «Вишневый сад» и переводе М. Фрейна

Оригинал комедии	Перевод Майкла Фрейна
Раневская Любовь Андреевна	Ranyevskaya (Lyuba) (Раневская Люба)
Гаев Леонид Андреевич	Gayev (Lenya) (Гаев Леня)
Лопухин Ермолай Алексеевич	Lopakhin (Yermolay) (Лопухин Ермолай)
Трофимов Петр Сергеевич	Trofimov (Pyetya) (Трофимов Петя)
Симеон-Пищик Борис Борисович	Simeon-Pishchik (Симеон-Пищик)
Епиходов Семен Пантелеевич	Yepikhodov (Епиходов)

*Сохранение стилевых и синтаксических особенностей диалога и авторских ремарок.*

Этот элемент сопоставительного анализа мы считаем наиболее важным и наиболее сложным для интерпретации, так как за счет создания особой формы диалога и включения в текст ремарок-символов в пьесе «Вишневый сад» и создается подтекст – «подводное течение», определяющее неповторимую атмосферу пьесы.

В пьесе «Вишневый сад» особый характер драматургического действия. В ней нет как внешней динамики сюжета, так и резкого противопоставления персонажей друг другу и драматической борьбы между ними. Сюжетным двигателем становится, таким образом, не реальная ситуация, а раскрытие духовного мира героев в повседневной обстановке, в ситуации не-общения персонажей. Особый характер диалога, в котором происходит стирание традиционной оппозиции «монолог – диалог», а главным становится противопоставление «диалог – ремарка», является одним из приемов, создающих подтекст в пьесе.

Фрейну удастся передать особенности диалогов, тяготеющих к монологизированной форме, в которых герои стремятся исповедаться, вынести самим себе приговор. Такой диалог сопровождается, как правило, контрастной ремаркой, предающей резкую смену настроений персонажей:

Оригинал:

Аня (*печально*). Это мама купила. (*Идет в свою комнату, говорит весело, по-детски*). А в Париже я на воздушном шаре летала! [Чехов, 1986, с. 16].

Перевод:

Anya (*sadly*). Mama bought it. (*Goes into her room, and speaks cheerfully, childishly.*) And in Paris I went up in an air-balloon! [Frayn, 2005, P. 3].

Особое внимание переводчик обратил на особый чеховский прием – «диалог глухих», который выражает идею разобщенности персонажей, нежелание выйти на контакт и наладить человеческие взаимоотношения. Коммуникация героев принципиально невозможна – они в последний раз собираются в своем родовом имении, чтобы через несколько дней расстаться друг с другом навсегда.

Оригинал:

Лопахин. Да, время идет.

Гаев. Кого?

Лопахин. Время, говорю, идет.

Гаев. А здесь пачулями пахнет [Чехов, 1986, с. 17].

Перевод:

Lopakhin. Yes, the time goes by.

Gaev. Who?

Lopakhin. I say the time goes by.

Gaev. It reeks of cheap scent in here, thought [Frayn, 2005, P. 5].

М. Фрейн пытается передать синтаксическую разорванность и стилистическую неоднородность реплик героев. Так, переводчик сохраняет особое строение фраз Епиходова, основанное на смешении разговорной лексики, канцеляризмов и нейтральных выражений:

Оригинал – Вот видите, извините за выражение, какое обстоятельство!  
[Чехов, 1986, с. 16].

Перевод – You see what I'm up against! I mean, it's simply amazing!  
[Frayn, 2005, P. 7].

Стилистическая неоднородность реплики развивается у Фрейна на фоне особого дробления фразы. Восклицательные знаки, которыми завершается каждое предложение героя в переводе Фрейна, выражают патетический пафос речей Епиходова.

Работая над построением фразы, которая бы отражала сущность чеховского диалога, М. Фрейн сознательно упрощает предложения, заменяя сложные синтаксические конструкции, встречающиеся у Чехова, простыми предложениями, отражающими фрагментарность мысли и слова персонажей. Отметим, что в переводе «Вишневого сада» М. Фрейн регулярно нарушает прямой порядок слов в предложениях, который закреплён в английском языке, для того чтобы на уровне синтаксиса отразить сумбурность мыслей героев.

Кроме того, английский драматург сохранил многочисленные обращения, встречающиеся в тексте-оригинале и добавляющие особое, лирическое, интимное звучание реплике:

Лопахин Трофимову – «голубчик» – «old son» (сынок), «old lad» (старик).

Чеховское обращение «милая» Фрейн передает с помощью разных оттенков этого слова в зависимости от контекста: «dear», «my dear», «my love».

Фрейн пытается сохранить все определения, которыми герои щедро наделяют друг друга. Следует сказать о том эквиваленте, который Фрейн нашел для слова «недотёпа» – «sillybilly». Этот вариант является удачным, так как в нем сохранен и смысл, и особая мягкая стилистическая окраска слова, и ритм. То же самое можно сказать и о крылатом выражении, которое служит определением Епиходова – «двадцать два несчастья». Фрейну удалось подобрать близкий идиоматический британский аналог – «Disasters by the Dozen».

Достаточно свободно Фрейн справляется с междометиями и звукоподражаниями, вставленными в реплики героев: чеховское междометие «Да-с» с усеченной формой слова «сударь» Фрейн заменяет на понятное английскому читателю слово «Right»: «Ау» – на эквивалентный вариант «Hulloooo», звукоподражание «Ме-е-е», произносимое Лопахиным, Фрейн оставляет в исходной форме.

Таким образом, основным способом перевода безэквивалентной лексики в диалоге является применение уподобляющего перевода или калькирования лексем из произведения Чехова. Именно поэтому в переводе М. Фрейна персонажи говорят каждый в своей индивидуальной манере, что соответствует творческому замыслу А.П. Чехова.

Ремарки в пьесе Чехова «Вишневый сад» из исключительно вспомогательного средства превращаются в конституирующие элементы драматического текста, функционально взаимосвязанные с персонажами.

Поэтому в тексте регулярно встречаются контрастные ремарки, раскрывающие смену настроений персонажей.

Также Чехов активно использует ремарки типа «тишина», «молчит», «пауза», которые маркируют ключевые моменты в развитии диалогов и сценического действия и позволяют формировать подтекст. Майкл Фрейн дословно воспроизводит эти ремарки, поддерживающие, с одной стороны, мотив глухоты героев, а с другой – служащие для нарастания опасности и трагизма их положения. Иллюстрацией этого могут служить слова старика-лакея Фирса в пьесе:

«Фирс. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» [Чехов, 1986, с. 21].

Ощущение опасности нагнетается в произведении при помощи звуковых образов-символов – игры оркестра, звука лопнувшей струны, стука топора по дереву. Отметим, что перевод Майкла Фрейна также наполнен этими звуками-символами: «The sound of a breaking string, dying away, sad», «silence descends» и др. Звуковые ремарки-символы в переводе Фрейна помогают передать особую трагическую интонацию. Финальная ремарка, описывающая звук лопнувшей струны, является заключительным образом, который разрешает все нарастающее ощущение тревоги в мире, в котором все «враздробь», в котором герои, выпавшие из общего течения времени, не умеют жить.

### **Вывод к главе**

В целом, говоря о работе над переводами пьес Чехова, Фрейн утверждает, что в их основе должно лежать два принципа: во-первых, герой должен говорить то, что сказал бы английский персонаж на его месте, а во-вторых, сказанное должно быть сразу понятно зрителю. Но полностью осуществить эти стратегии, по мнению Фрейна, невозможно, так как «разные языки отражают различные способы восприятия мира, а слова формируют

особый вид мировоззрения» [Фрейн, 2010, с. 15]. Камнем преткновения для самого Фрейна во время работы над переводом «Вишневого сада» являлось наличие многих аллюзий и цитат из произведений русской литературы и фольклора, которые формируют у читателя и зрителя определенное отношение к происходящему, конкретную эмоцию. Так как многие из этих заимствований были бы непонятны английскому читателю, Фрейн счел необходимым убирать некоторые из этих фраз или придумывать свои, ориентируясь на английскую культуру. Таким образом, основной сложностью, которая неизбежно встает перед любым профессиональным переводчиком, по мнению Фрейна, является необходимость «из одного мировосприятия шагнуть в другое и найти замену, близкую оригиналу» [Там же, с. 18].



### 3 ГЛАВА. Ю.В. ТРИФОНОВ и М. ФРЕЙН

#### 3.2. Повесть Ю.В. Трифонова «Обмен» и роман М. Фрейна «Шпионы»: возможности сопоставительного изучения

##### *Жанровое своеобразие произведений*

Каждое произведение обладает своей неповторимой жанровой природой и вне этой категории существовать не может, так как жанр является фундаментальным законом художественного творчества. Поэтому сравнительно-сопоставительный анализ мы считаем необходимым начать с определения жанровой специфики рассматриваемых произведений – повести «Обмен» и романа «Шпионы».

Сравнение текстов, в нашем случае, имеющих эпическую доминанту, основано на сопоставлении двух разных стратегий изображения мира, которые продиктованы законами жанра. Похожая сюжетная ситуация – изображение частной жизни героя-интеллекта в широкой исторической перспективе, на фоне масштабных мировых исторических сломов – находит принципиально разное воплощение в наших произведениях: в постмодернистском романе и в реалистической повести.

Долгое время вопрос о жанровой природе произведений Ю.Трифорова оставался открытым. Многие ученые уже в XX веке обратили внимание на то, что проза Трифонова обладает внутренним единством, или, согласно формулировке исследователя Ивановой является «темой с вариациями» [Иванова, 1984, с. 4]. «Меня интересуют не горизонталы прозы, а ее вертикали», – замечал автор в одном из последних рассказов [Трифонов, 1978, с. 475]. Таким образом, Трифонов все более расширял границы важного, на его взгляд, круга тем, из-за чего его произведения легко поддаются условному процессу циклизации и укладываются в единую авторскую концепцию мира, воплотившуюся в его произведениях.

В отечественном литературоведении XX века предпринимались попытки сопоставления творчества Ю.Трифонова с традицией «натуральной школы» русского классического реализма. В частности, В.И. Сахаров в книге «Обновляющийся мир» говорил о близости прозы Трифонова к традиции «натуральной школы» в выборе жанровой формы: «Тогда, в эпоху натуральной школы наши писатели превратились на время в своеобразных социологов <...> Кстати, в то время избранный Трифоновым жанр назывался куда более точно – физиологическим очерком» [Сахаров, 1980, с. 185-186].

Исследователь Иванова в монографии «Проза Юрия Трифонова» полемизирует с такой трактовкой определения жанровых моделей произведений писателя: «Высоколобо рассуждая о натурализме Трифонова (кстати, если уж идти от науки, то не надо смешивать «натуральную школу» с натурализмом), тот же В. Сахаров начисто отказывает ему и в создании художественных образов» [Иванова, 1984, с. 110] (Ср: «Воспроизведение «страшной тины мелочей» и здесь становится самоцелью» [Сахаров, 1980, с. 180]). Но и Иванова видит типологическое сходство Трифонова с писателями-социологами, в частности, с Н.В. Гоголем: «Этот эпизод «Обмена» напоминает картину Невского проспекта в одноименной повести Гоголя <...> А моноидею Башмачкина о приобретении шинели, организующую сюжет «Шинели», можно сравнить с идеей обмена, который тоже должен изменить образ жизни <...> Прозу Гоголя отличает зоркое описание городского быта – прозу Трифонова также; но и у Гоголя, и у Трифонова за бытом просвечивает фантасмагория, гротеск, символика» [Иванова, 1984, с. 111].

Современные исследователи не оставили прозу Юрия Трифонова без должного внимания, но ракурс изучения творчества этого писателя существенно изменился – в последних работах ученые говорят не о социальном, а о психологическом аспекте его творчества. Существенным результатом изучения произведений писателя стала научная конференция «Мир прозы Юрия Трифонова», где сразу ряд исследователей определил

жанр его повестей (включая «Обмен») как «московские» или «городские» повести Ю.Трифорова

Н.Л. Лейдерман в монументальном труде «Теория жанра», исследуя поэтику повести «Обмен» Трифорова, отмечает, что это произведение «несет на себе печать достаточно канонических форм жанра повести» [Лейдерман, 210, с. 254]. В частности, ученый видит воплощение этого жанра в сосредоточенности на выявлении основных, «ударных противоречиях времени и его главных тенденций», отраженных, в свою очередь, и в особом типе конфликта («столкновение двух систем ценностей, духовных и бытовых»), в его фабульном воплощении («с одной стороны - квадратные метры, прагматика быта, с другой – трагедия неминуемого ухода того, кому ты обязан жизнью»), в типе героя и т.д. [Там же, с. 254]. Кроме того, закон жанра требует подчинять себе особенности стиля повести – стремление к достижению предельной психологической объемности и густоты информации, идей, описаний характеров: «на небольшом плацдарме сказать как можно больше» [Там же, с. 255] .

Одно из последних на сегодняшний день исследований – докторская диссертация М.В. Селемёновой – является своеобразным итогом решения проблемы жанровой специфики произведений Трифорова, в том числе, и повести «Обмен». В ней ученый выделяет основные показатели, формирующие жанр «городская повесть», и доказывает, тем самым, принадлежность «Обмена» к этому циклу.

Среди основных элементов, формирующих жанр «городская повесть» Селемёнова выделяет: тему города как доминанту творчества, особую мифопоэтическую основу московского текста («Москва – город-лес», «город-женщина», «город, сожженный пожаром»), типологию персонажей – жителей города, поэтику урбанизма, где показана особая интерпретация московского топоса – «города-дома, отдельные локусы которого – «опрокинутые дома» и т.д. [Селемёнова, 2009, с. 8].

Все поздние исследования, посвященные анализу жанрового своеобразия городской прозы Ю.В. Трифонова, сходятся в одном общем решении – так называемые «городские повести» автора стали формой выражения его особых историософских взглядов. Историософская концепция писателя заключается в отказе от антитезы история/современность и утверждении присутствия истории в каждом дне и в каждой судьбе. Трифонов доказывает равнозначность мелочей жизни и масштабных исторических событий в контексте повседневности и считает нитью, неразрывно связывающей историю и современность, человеческую память.

М.Фрейн разворачивает иную историософскую концепцию в романе «Шпионы», написанном уже на рубеже веков. Произведение обладает всеми признаками жанра романа, которые были сформулированы М. Бахтиным: предмет изображения в «Шпионах» – становящаяся и незавершенная действительность (показателем принципиальной незаконченности является и открытый финал произведения, и сложная видо-временная модель текста); процессуальность как главное качество романа (мир показан в динамике, он открыт и нестатичен, как нестатичен и его главный герой); источник романа – познание самой действительности во всей ее полноте и динамике.

Если вести речь о жанровой разновидности романа, то «Шпионы» являются, безусловно, романом постмодернистским. Поздний постмодернизм, в котором произошло признание не только текстовой, но и внетекстовой реальности, согласно точке зрения М. Липовецкого, определил и новый тип письма, который мы, вслед за ученым, будем называть *«историографической метапрозой»*, предполагающей «взгляд на историю, на гендер, на национальную и культурную идентичность и на личность вообще не как на готовые данности, а как на особого рода тексты, написанные и постоянно переписываемые многими авторами» [Липовецкий, 2002, с. 221].

Это определение в полной мере отражает особый взгляд Фрейна на историю не как на линейный процесс от прошлого к будущему, а как на

сложное и неразделимое смешение всех времен. Согласно представлениям Фрейна, человек не только постоянно анализирует свое нахождение в мире (как это действует у Трифонова в «Обмене»), но и постоянно перерабатывает и переосмысляет его через слово. Происходит деконструкция мира, где реальность вторична по отношению к слову о мире, уже когда-то и кем-то сказанному и переосмысленному героем. Таким образом, Фрейн хоть и рассматривает мир в исторической перспективе, но результатом постмодернистской концепции мира становится, с одной стороны, текстуализация этого мира через слово, а с другой – демифологизация и деконструкция его исторической основы. Как отмечает исследователь творчества М. Фрейна, О.В. Колесникова, «подобное отношение к информации вторит принципам нового историзма и соотносится с романным творчеством автора и его современников, когда история рассказывается с чужих-то слов, полностью основываясь на чужих показаниях, документах, сплетнях, догадках и т.п.» [Колесникова, 2016, с. 36].

Еще одной особенностью постмодернистского романа, нашедшей преломление в «Шпионах», является *интертекстуальность*, которая проявляет себя не столько на уровне цитации и включения реминисценций из других произведений, сколько обнаруживает себя на уровне включения кодов культуры – автор как бы смешивает разные ее языки: философию, историю, литературу. Это, в свою очередь, обеспечивает возникновение новой картины мира, в которой «демонстративно на первый план вынесен полилог культурных кодов <...> и разыгрывается карнавал культурных языков [Липовецкий, 1997, с. 10]. Такая «карнавализация» культуры приводит к появлению в постмодернизме феномена игры. В романе «Шпионы» игра происходит на разных художественных уровнях. Так, сам автор играет с жанрами и текстами предыдущих эпох, за счет чего развивается пародийный модус повествования и деконструируются традиционные художественные системы. О.А. Толстых считает игру с традицией «основополагающим принципом поэтики современного романа,

строящегося одновременно как продолжение и переосмысление, так и новое прочтение литературы прошлых веков» [Толстых, 2008, с. 11].

В романе «Шпионы» отчетливо видна игра автора с традиционными для Британии жанрами – в нем видна ориентация, прежде всего, на детективный роман и на роман семейный. Отсюда – нарочитая старомодность построения диалогов в тексте. Кроме деконструкции самого жанра одновременно в романе совершается и десакрализация викторианских ценностей: разрушается викторианское понимание семьи, переворачивается и переосмыляется кодекс чести английского джентльмена, разоблачаются британские традиции и т.д.

Результатом этих процессов с точки зрения К. Гутмбена является появление «неовикторианского романа», который «одновременно реконструирует и деконструирует традиции викторианского романа, преодолевая викторианские этические представления» [Цит. по Толстых, 2008, с. 12].

В романе «Шпионы» выражено и одно из основных свойств поэтики постмодернизма – тотальная *неуверенность* в конечности и абсолютности исторических процессов и – шире – знания. Фрейн предлагает собственный вариант выхода из этой неуверенности – множественность трактовок, бинарность ситуаций и разговоров. Весь текст строится на предположениях, домыслах и игре главных героев. В процессе игры мальчики перестают отличать реальность от вымысла, считают возможным самые фантастические решения (игра в шпионаж матери, домыслы об ее исчезновениях, ночные слежки и т.д.). Такое игровое восприятие мира можно расценивать как попытку преодоления его хаотичности. Напряжение от чудовищности времени – периода Второй мировой войны – автор, а за ним и его герои, снимают путем замены этого страшного мира на мир симулякров, «не обладающих никакими референтами, не основанными ни на какой реальности, кроме их собственной, смешивающих всякое различие реального и воображаемого» [Бодрийяр, 1996, с. 39].

Таким образом, перед нами предстают две разновидности эпоса, представляющие, в соответствие со своей жанровой природой, разные варианты миромоделирования: в повести «Обмен» – мир города периода «оттепели», раскрывающий основные противоречия и законы этого времени, и мир современный, постоянно соотносящийся с прошлым, проигрывающий его, снимающий все национальные, гендерные, исторические и культурные стереотипы в «Шпионах».

#### *Особенности сюжетов произведений.*

Сюжеты двух рассматриваемых нами произведений объединяет одна особенность – в них все «перемешано» – глубокое с мелким, великое – с ничтожным, что и создает ощущение самой жизни в ее глубинных противоречиях. За мелкой бытовой ситуацией – детской игрой у Фрейна и квартирным обменом с целью расширения площади у Трифонова – скрывается глубокий бытийный подтекст. Игра и обмен становятся в произведениях своего рода катализаторами, которые помогают «прощупать» героев, проверить их на человечность. Таким образом, детская игра и обмен квартиры из сферы бытовой, максимально предметной и материальной переходят в область вечных, неразрешимых вопросов.

В повести «Обмен» и в романе «Шпионы» присутствуют два повествовательных плана: ретроспективный, связанный с мотивом памяти о родном месте и, соответственно, с прошлым целого рода, и план настоящего времени, связанный с повседневным пространством, где человек «в сложившемся хронотопе черпает варианты решения жизненных проблем и создает их новые модификации» [Барабошина, 2012, с. 246].

Именно поэтому, на наш взгляд, важно проследить, как это сложное взаимодействие транспонировано в художественную действительность произведений рассматриваемых авторов – в романе М. Фрейна «Шпионы» (Spies, 2002) и в повести Ю. Трифонова «Обмен» (1969).

#### *Повесть «Обмен». План настоящего времени*

Юрий Трифонов является мастером «городской прозы». Многие исследователи творчества Трифонова отмечают, что этот автор является «бытописателем» Москвы, так как в своих произведениях он изображает столицу со всеми ее подробностями и деталями быта. Сам Трифонов позже заметил: «Нет ничего драгоценнее мельчайших, гомеопатических подробностей» [Трифонов, 1978, с. 451]. Именно эти «гомеопатические подробности» стали визитной карточкой писателя, только у него они обязательно несут смысловую нагрузку, становясь «мельчайшей метафорой мысли» автора.

В повести «Обмен» развитие коллизии, строящейся на обмене комнат семьи Дмитриева и его матери Ксении Федоровны, начинается со смертельного заболевания матери: «В июле мать Дмитриева Ксения Федоровна тяжело заболела, и ее отвезли в Боткинскую, где она пролежала двенадцать дней с подозрением на самое худшее» [Трифонов, 2006, с. 3].

Трагичная, но бытовая жизненная ситуация в произведении подсвечивается проблемой «другой жизни», страх перед которой и определяет драматизм повести. Изображение человека в самый напряженный, пиковый момент его жизни – одна из любимых творческих установок Юрия Трифонова. Читателю, в конце концов, показан лишь результат той трагедии, которая так долго нарастала в семье Дмитриева.

Н.Л. Лейдерман в «Теории жанра» говорит о дискретном характере развития сюжета в повести, который «выстраивается из цепи событий, каждое из которых представляет собою самостоятельную новеллу» [Лейдерман, 2010, с. 254]. Отметим, что каждая из таких новелл скреплена единым внутренним сюжетом – «изображением того, как Виктор Дмитриев, интеллигентный порядочный человек, внук революционера, претерпевает процесс «олукьянивания», который олицетворяет подмену подлинных нравственных ценностей мелочным «здравым смыслом» [Там же, с. 253].

Ситуация обмена, являющаяся катализатором отношений в семьях Дмитриевых-Лукияновых, по мнению исследователя Ивановой, раскрывается



в 2 ипостасях. С одной стороны, обмен – «жизненная ситуация, реалья в повести: обмен квартиры». С другой, обмен – «духовно-психологическая ситуация, при которой он из сферы бытовой, предметной, материальной переходит в иную, где <...> нормальные человеческие отношения вытесняются мнимостями, приобретающими по ходу течения повести как бы мистический, надличностный, надчеловеческий характер» [Иванова, 1984, с. 115].

В финале произведения обмен становится мощным образом-символом: превратившись в надличностную силу, он напрямую связан с процессом «олукьянивания» героя – его превращения в новый тип героя, который сам Трифонов определяет как «умеющие жить». Этот процесс затягивает Дмитриева, полностью подчиняя себе его сознание. Н.Л. Лейдерман указывал на основную опасность этого процесса – «он протекает как-то незаметно, вроде бы помимо воли человека, через вялое сопротивление, не без скребущих душу кошек, с массой самооправданий, вообще-то небезосновательных, но никак не меняющих отрицательного вектора движения души» [Лейдерман, 2010, с. 245].

Таким образом, план настоящего времени содержит в себе важный итог: в результате «олукьянивания» человек сам становится предметом обмена, превращается из мыслящего и чувствующего субъекта в объект рыночных отношений. Иванова определяет этот тип «обмена» как обмен социально-исторический, смысл которого состоит в том, что само течение времени «меняет все окружающее («олукьянивает»), побеждает личность, смыкает «гнездовья», уклады, утверждает новые отношения» [Иванова, 1984, с. 115].

#### *Повесть «Обмен». План исторического времени*

Исследователи прозы Трифонова сходятся во мнении, что автору было свойственно историческое мышление, поэтому события настоящего времени интересовали его только в их постоянной соотнесенности с широким

историческим контекстом, хотя этот контекст часто присутствует в произведениях автора имплицитно.

Такое сложное двуединство временных пластов помогает автору не только понять причины изменения общественного сознания в настоящем времени, но и показать, что каждый человек своими корнями уходит вглубь истории той страны, где прошла его жизнь. Поэтому и повествователь, и его герои постоянно пытаются соотнести события настоящего времени с прошлым, желая обрести баланс между временами и установить причинно-следственные связи через воспоминания.

Ретроспективный план повести «Обмен» связан с сюжетной линией главного героя – историей рождения поселка Красных партизан, в котором прошло его детство, и историей о семейном роде Дмитриевых.

Поселок Красных партизан был построен еще до Революции, и сам герой – Дмитриев – хранит о нем воспоминания 30-ти летней давности: «В тридцатые годы мальчик Витя, посредственный ученик, но прилежный велосипедист <...> приезжал сюда летними днями на скрипучем старом автобусе» [Трифонов, 2006, с. 31]. Этот же путь (через пустыри, огороды, поле, запруды, рощу) проделывает уже повзрослевший Виктор. И хотя реалии окружающего мира меняются, но сам ход времени остается неизменным: «Он знал, что там сейчас бетонированная набережная, но рыбаки приходят все равно. Новые рыбаки из пятиэтажных домов, что за мостом» [Там же, с. 33]. Кажется, что этот небольшой дачный поселок, с одной стороны, существует во вневременных, вечных координатах, а с другой – проходит свой путь от зарождения до полного угасания. Страшная густота, плотность, точность трифоновского «бытовизма» особенно наглядна на фоне его вечной тоски по живой истории, по осмысленному бытию - и потому в «Обмене» и присутствует этот поселок, бывший когда-то родным местом для смелых коммунистов, ушедших в прошлое.

История о родном поселке Дмитриева сопровождается историей о его роде, главой которого был его дед, Федор Николаевич. Его биография

показана читателю в характерной для трифоновской прозы манере. События из жизни Федора Николаевича, имеющие важное историческое значение, сообщаются фрагментарно, но предельно емко: «...таких стариков осталось в России немного, а юристов, окончивших Петербургский университет, еще меньше, а те из них, кто занимался в молодости революционными делами, сидел в крепости, ссылался, бежал за границу, работал в Швейцарии, в Бельгии, был знаком с Верой Засулич, - и вовсе раз-два – и обчелся» [Там же, с. 45].

Как и в случае с историей о родном поселке Дмитриева, Трифоновым показан процесс угасания семейного клана в мире, где все постепенно «олукьянилось». Дети Федора Николаевича имели только некоторые родовые особенности своей интеллигентной семьи, а их внуки – Дмитриев и его двоюродный брат, упоминаемый в тексте, – были совсем далеки от славных деяний своих предков, вошедших в историю страны, и хранили об этих событиях лишь некоторые воспоминания, ставшие, в конце концов, почти легендами. Именно поэтому в произведении предельно детально описана сцена похорон деда – она передается от лица его внука, который только удивлен, что «собралось много народу» – «еще живых странных старичков, старух-курильщиц с сердитыми сухими глазами», среди которых была «одна горбатенькая старушка <...> отчаянная революционерка, террористка, бросившая в кого-то бомбу» – этих обломков старой эпохи, которая навеки утрачена [Там же, с. 48].

Трифонов с его тоской по сверхчеловеческому, по великому, изображает новый мир, который заселили их внуки. Вместо поколения людей, «постоянно себя закаляющих и готовящихся к подвигу» выросли «люди без идеи», которые тоже «убивают и унижают друг друга, побуждаемые банальной и уютной жадой покоя и сытости» [Отсутствие (о прозе Ю. Трифонова), 2008. URL: <http://rulife.ru>].

Таким образом, Трифонов в своей повести умело переплетает два временных среза – настоящее и будущее, ассимилируя в них личное и

исторически значимое. Изображая бытовое происшествие, происходящее в настоящем времени, автор связывает его с широким историческим планом, в результате чего читатель осознает, как в настоящем редуцируются, а иногда и вовсе утачиваются человеческие ценности, исчезают гармоничные взаимоотношения между людьми.

### *Особенности сюжетостроения романа «Шпионы»*

Так же, как и в повести «Обмен», в романе «Шпионы» читатель сталкивается с многомерным временем, так как в тексте сосуществует две временных оси – «ось рассказывания», связанная с событиями, разворачивающимися в настоящем времени, и «ось описываемых событий», относящаяся к периоду Второй мировой войны и затронувшая детство главного героя [Тодоров Ц. Поэтика, 1975 с.347]. И ось рассказывания, и ось описываемых событий многомерны, так как роман, помимо настоящего и прошлого времен, построен, в первую очередь, на воспоминаниях главного героя. Эти постоянные отсылки к памяти персонажа дают автору, герою и читателю возможность свободно перемещаться во временных срезах, сводить их в одно целое, чтобы найти альтернативные варианты решения детских проблем героя в настоящем. Таким образом, писатель формирует в своем произведении особый культурологический и философский взгляд на историческое прошлое, стирая границы между прошлым и настоящим, иллюзией и реальностью. Разрушение привычной картины мира приводит к тому, что читатель не различает повествовательные планы – для него поток сознания героя, мир его фантазий и иллюзий, события Второй мировой войны и мир современной Англии связаны в один неразделимый клубок.

### *План настоящего времени*

Повествование в романе ведется от первого лица в двух временных перспективах. В перспективе настоящего времени героем – повествователем является 60-летний Стивен (или Штефан Вайцлер) из Англии XX века, который возвращается в своих воспоминаниях в лондонское предместье начала 1940-х, где он с другом играет в войну в шпионаж.

О.В. Колесникова в своей исследовательской работе отмечает, что в основе романа лежит реальный факт – события, связанные с детством самого М. Фрейна: «Во-первых, сам автор во времена Второй мировой войны был того же возраста, что и герои его произведения. Во-вторых, как заявляет Фрейн в одном из своих интервью, «в детстве у него был хороший друг, который был доминирующей личностью: «Как-то посреди Второй мировой войны он сказал мне внезапно: «Моя мать – немецкий шпион» [Колесникова, 2016, с. 129].

В произведении повзрослевший Стивен – 60-летний пенсионер, немец по происхождению, чье детство прошло вдали от Родины, в небольшом английском городке. Условное настоящее время повествователя, протекающее в пространстве Германии и Англии, усложняется «рассказанным временем», ретроспективными припоминаниями героя. Стивен совершает реальное путешествие в Лондон, обнаружив в закоулках своей памяти нечто тревожащее, требующее раскрыть какую-то тайну, кажущуюся давно потерянной, но до сих пор не дающую покоя: «Внезапно я чувствую, что, раз уж я начал вспоминать, хочется поразмыслить, не торопясь. Секреты, секреты. Хотелось бы вытащить их, наконец, на свет божий» [Фрейн, 2004, с. 37]. Таким образом, как и в других произведениях Фрейна, герой пытается восстановить истину, неверно трактованную в прошедшем времени. Для этого Фрейн использует принцип кольцевой композиции – взрослый герой действует только в завязке и эпилоге произведения, что дает автору возможность пояснить замысел героя в начале романа и подвести итог его путешествия по страницам собственного детства в его финале.

#### *План исторического времени*

Несмотря на детективную составляющую романа, он прочитывается и в качестве исторического текста. В основе его содержания лежат воспоминания о событиях, которые прились на годы Второй мировой войны. Л.Ф. Хабибуллина в докторской диссертации развивает мысль о том,

что в английской литературе 2 половины XX века «одной из самых распространенных остается тема Второй мировой войны, этим обусловлен тот факт, что в этот период ее интерес связан с Германией» [Хабибуллина, 2010, с. 42]. Произведение Фрейна «Шпионы» профессор Хабибуллина предлагает рассматривать как «исторические романы, в которых изображен наиболее высокий уровень психологизации ситуации взаимоотношений двух наций, а проблема идентичности, в частности, смешения идентичностей двух родственных народов, ставится наиболее остро» [Там же, с. 101].

Исторические события мирового значения не являются в романе объектом повествования, они становятся рамкой для восстановления событий детства героя романа. Но приметы военного времени регулярно «всплывают» в романе, внося коррективы в некогда мирную жизнь людей, проживающих в тихом английском городке: «...Бремя «Вклада в оборону» висело над нами на протяжении всей Войны; та Война и бесконечные экзамены, которые сдаешь все детство, останутся с тобой навсегда». Сам герой – Стивен Уитли – как и другие дети в то тревожное время, уже не представляет реальности без войны: сбитые самолеты, топографические карты, шпионаж – все это существует и в реальном мире, и находит продолжение в их детской игре.

Как отмечает О.В. Колесникова, военное время «резюмирует, «подводит итог» жизни действующих лиц, имеющих к ней отношение: «Что же случилось со всеми другими детьми нашего Тупика? Сын Макафи погиб в японском лагере для военнопленных. Чарли Эйвери через два месяца после призыва потерял во время боевых учений глаз и руку» [Фрейн, 2004, с. 101].

Повествователь одновременно становится и автором, и одним из персонажей своего собственного рассказа, повествование от первого лица сменяется повествованием от третьего: «Я [Стивен-повествователь] иду за ним [Стивеном-мальчиком] мимо «Тревинника» [Там же, с. 11].

Таким образом, наличие «двух» Стивенов помогает автору решить важную задачу. Восприятие Стивена-ребёнка, его рассказ склонен

«запятнать» чёткую грань между детской фантазией и действительностью. В романе «Шпионы» ненадёжность рассказчика связана с детским приукрашенным впечатлением от происходящего, ведь вся линия шпионажа является вымыслом. Фрейн переигрывает классический развлекательно-детективный сюжет, пряча в нем собственные философские размышления о смысле истории, о возможности её познания и интерпретации, о времени, о возможности проникновения в закоулки памяти человека.

Тем самым, текст представляет собой разновозрастной диалог с самим собой, где исторические события войны с Германией становятся фоном беседы, объектом исследования возможности познания своей жизни, собственных намерений и исторической истины».

Таким образом, постоянное двуединство бытового и бытийного, соотнесение малого времени и большого, разворачивающееся в повести «Обмен» и романе «Шпионы» и передающееся глазами русского и английского мальчика/взрослого, стирает национальные, временные и пространственные границы и ставит вопросы о месте человека в мире, о связи преходящего и вечного в нем.

*Образ героя-интеллигента в романе Майкла Фрейна «Шпионы» и  
повести Ю.В. Трифонова «Обмен»*

Перед проведением сравнительно-сопоставительного анализа образов главных героев произведений «Обмен» и «Шпионы» уточним содержание понятия, которое по-разному трактуется в современных исследованиях. Это связано, в первую очередь, с тем, что оно является базовой категорией понятийного аппарата разных областей гуманитарного знания: философии, психологии, эстетики, искусствоведения и т.д. Вторая сложность связана с неоднозначностью трактовки образа и в филологическом дискурсе – литературоведов интересует, прежде всего, его содержательная сторона («художественный образ – категория эстетики, характеризующая особый способ освоения и преобразования действительности <...>, в котором слиты объективно-познавательное и субъективно-творческое начала») [Эпштейн,

1987, с. 252], лингвисты, в свою очередь, рассматривают образ через систему языковых средств, следовательно, их интерес сосредоточен на его формальной стороне («...именно план выражения производит на нас эстетическое впечатление») [Г.О. Винокур, 1999, с.11].

В последних исследованиях, в частности, в докторской диссертации Е.Б. Борисовой дается общепилологическая классификация понятия «художественный образ», объединяющую точки зрения и литературоведов, и лингвистов. Вслед за Е.Б. Борисовой под литературным образом мы условимся понимать «конкретную и, в то же время, обобщенную картину бытия, отражающую в той или иной мере мировосприятие художника слова, созданную им при помощи вербальных средств и художественно-композиционных приемов, и имеющую эстетическое значение» [Борисова, 2010, с. 10].

Центральными персонажами произведений Трифонова и Фрейна становятся герои-интеллигенты – Виктор Дмитриев и Стивен Уитли. В обоих текстах перед читателем постепенно разворачивается история их жизни, состоящая из потерь и встреч, ошибок и приобретения жизненного опыта. Для осознания истоков этого пути герои возвращаются в места своего детства, где когда-то были счастливы, в родной дом. Повзрослевшие герои, попадая в обжитое пространство, давно забытое и потерянное, начинают стихийно восстанавливать сцены из детской жизни, когда знакомым и родным был каждый угол и поворот в тех местах, которые они потеряли. Элемент ретроспекции усложнен в обоих произведениях тем, что детство героев, проведенное в провинциальном поселке, выпадает на время серьезных исторических сломов: Виктор Дмитриев в «Обмене» вспоминает революционные события, связанные с рождением поселка, Гражданскую войну, в которой участвовал отец, эмиграцию деда, военное время. Стивен Уитли в романе «Шпионы» сам является немецким эмигрантом, переехавшим с родителями в Англию во время Второй мировой войны.

*Образ героя-интеллигента в повести Ю.В. Трифонова «Обмен»*



На фоне пережитых исторических изменений XX века многие писатели создавали произведения, в центре которых находился герой-интеллигент, чья судьба и жизненный опыт были включены в широкий исторический контекст и отражали его драматические повороты. В многообразии образов героев-интеллигентов писателям удалось не только изобразить сложную переломную историческую ситуацию, но и показать последствия великих исторических сломов.

В русской культуре понятие «интеллигент» всегда было связано не столько со сферой профессиональной деятельности человека, уровнем его образованности, сколько указывало на его высокую общественную гражданскую и социальную позицию. Еще в XIX веке интеллигенция занимала совершенно особое место в российском обществе – она влияла на все сферы жизни народа: от общественной до культурной. Но в XX веке собирательный образ интеллигента менялся в соответствии с реалиями нового времени и новыми жизненными установками, продиктованными революционными переворотами и мировыми войнами.

Трифонов в своих произведениях обращается к интеллигенту периода «оттепели». Магд-Соэп сравнивает его с чеховским персонажем, принявшим на себя роль «разочарованной интеллигенции» этого времени [Магд-Соэп, 1997, с. 6]. Разочарованность героя выражает общий настрой современного поколения, утратившего способность к великому подвигу и потерявшего себя самого. Причиной формирования трагического, бинарного мироощущения героя является само историческое время: те идеалы, за которые боролась страна в начале века, обернулись иллюзией и привели к кризису в 60-70-е гг.: политическому (в масштабе всей страны), идеологическому и, как следствие, к кризису психологическому.

Собирательный образ «постоттепельного» интеллигента Трифонова, по мнению Селемневой – это личность с «двойным сознанием», которая отличается такими качествами, как «отказ от общественной деятельности, погруженность в частную семейно-бытовую среду, конформизм, инертность,

склонность к компромиссам и, вместе с тем, внутренний нонконформизм, скрытое диссидентство, вера в традиционные ценности русской интеллигенции» [Селеменева, 2009, с.19].

В повести «Обмен» в образе главный герой Дмитриев воссоздана нравственно-философская парадигма представителя постоттепельной интеллигенции. Читателю представлен конечный результат процессов, о которых мы говорили выше – пассивность и равнодушие героя является симптомами того времени, в которое он живет, поэтому Дмитриев и формулирует в произведении правду жизни: «Нет ничего более мудрого и ценного, чем покой, и его-то нужно беречь изо всех сил» [Трифонов, 2006, с. 4].

Такую жизненную позицию, по мнению Селеменевой, Трифонов объясняет, во-первых, «генетической памятью (страхом повторных репрессий)»; во-вторых, «сложившимися общественно-политическими обстоятельствами, при которых инициативность, прямолинейность, свободомыслие не являются общественно одобряемыми качествами» [Селеменева, 2009, с. 20].

Трифонов в «Обмене» дает своему герою вполне обычное на первый взгляд имя – Виктор Георгиевич. Но, как часто у Трифонова, за поверхностно-бытовым обозначением прячется иной, более глубокий смысл: «Виктор в переводе с греческого – победитель, Георгий – победоносец; то есть «победитель в квадрате, супер-победитель». [Аннинский, 1977, с. 208].

Но Дмитриев в повести Трифонова инертен, он не обретает счастья в семейной жизни («Ему казалось, что Таня была бы для него лучшей женой»), не достигает сколько-нибудь серьезных результатов в профессиональной деятельности и находится в разладе с самим собой. Нежелание действовать решительно, с одной стороны, а с другой – постоянный мучительный самоанализ, своеобразная проверка себя на подлость – те факторы, которые создают непреодолимую противоречивость образа. Отсюда, как заметил Н.Л.

Лейдерман, отчетливо заметно «расширение зоны рефлексии героя» по мере погружения в глубины души человека [Лейдерман, 2010, с.245].

Дмитриев с каким-то тайным наслаждением отмечает все этапы собственного «олукьянивания». Но окончательный приговор вынести себе самому Дмитриев не в силах, он втайне все же надеется на такое привычное в его жизни «обойдется», хотя процесс уже давно запущен: «Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошел <...> Это было очень давно. И бывает всегда, каждый день» [Трифонов, 2006, с. 63]. Этот последний диалог между матерью, Ксенией Федоровной, и Дмитриевым, уже не может ничего изменить в жизни героя, но подводит общий итог тем переменам, которые долгое время зрели в характере Дмитриева. Таким образом, в произведении изображен внутренний конфликт героя, не способного на решительное слово, а ищущего компромисс с самим собой и собственной совестью, постоянно обманывая себя.

Н.Л. Лейдерман показывает, что Трифонов, начиная с «Обмена», разрабатывает особый тип дискурса для передачи внутреннего диссонанса, который есть у его героя – «своеобразный сказ в виде современного интеллигентского сленга – бытового говора современных среднестатистических интеллигентов, в чем-то осведомленных, в чем-то нахватавшихся, не чуждающихся слухов и сплетен, особенно из «высших сфер», ко всему относящихся с некоторым снобизмом» [Лейдерман, 2010, с.245].

Таким образом, даже на уровне речевой характеристики персонажа выявляется его дуализм, основанный на смещении уровней культуры, поэтому так нередки в тексте случаи употребления в контексте одной фразы, диалога элементов книжного стиля, цитат и откровенного просторечия, даже сленга. Этот дискурс, по мнению Н.Л. Лейдермана становится «формой проникновенного психологического анализа, создающего иллюзию потока сознания человека». Так формируется особый стиль трифоновских повестей, который выражает «неокончателность, незавершенность человека и его

душевной жизни, и незамкнутость мира, невозможность этот мир разложить до конца, по полочкам» [Там же, с. 247].

Объектом художественного исследования Ю.В. Трифонова в этом произведении является испытание героя бытом. Постоянное соотношение бытового и бытийного планов – главное открытие этой повести. Быт «Обмена» беспощаден, он незаметно поглощает героев, заставляя их видеть смысл не в человеческих взаимоотношениях, а в стремлении к предельному внешнему комфорту, поэтому особо важными становятся мелочи повседневной жизни: «Но, Боже мой, разве можно сравнивать – умирает человек и девочка поступает в музыкальную школу? Это шляпы примерно одинакового размера – если умирает чужой человек, а в музыкальную школу поступает своя собственная, родная дочка» [Трифонов, 2006, с. 16].

Герой, решая собственные бытовые проблемы, не перестает замечать и глубинные бытийные проблемы, но вместо попыток их решения предпочитает типичную модель поведения для трифоновского персонажа – «убег». Под «убегом» исследователь Селеменова подразумевает такую форму самопознания, которая предполагает «дистанцирование от привычного круга общения, временный разрыв семейных уз и погружение героя в собственный внутренний мир» [Селеменова, 2009, с. 19]. Местом, где спасается трифоновский Дмитриев в «Обмене», является дачный поселок Красных партизан, где герой не только получает возможность побыть наедине с самим собой, но и вспомнить и прожить еще раз сцены из детства и юности, еще не отмеченные слабостью духа, а также прикоснуться к той «большой истории», которую хранят эти старые места. Кроме того, «убег» помогает читателю увидеть обратную эволюцию героя: уже в самом начале повести показан итог жизненного пути Дмитрия, основанный на компромиссе: «Мучился, изумлялся, ломал себе голову, а потом привык» [Трифонов, 2006, с. 4].

Героям-неудачникам в художественной структуре повести «Обмен» противопоставлены, по мнению исследователей, герои, «умеющие жить». Если Дмитриевы – потомственные интеллигенты: дед Дмитриева, Федор

Николаевич, старый революционер, мать – старший библиограф академической библиотеки, сестра Лора – геолог, то семья Лукьяновых – иная по происхождению и занятиям: «это люди практической хватки в отличие от непрактичных, неприспособленных к жизни Дмитриевых» [Иванова, 1974, с. 106]. Исследователь Иванова отмечает, что основным отличительным критерием двух семей является их отношение к истории: «за Дмитриевыми стоит история, за Лукьяновыми – «момент», сей день, сей час, современность, понимаемая исключительно как своевременность, то есть свое, принадлежащее им, Лукьяновым, время» [Там же, с. 106].

Примечательно, что сам Дмитриев не может быть окончательно отнесен к одному из этих кланов, он постоянно находится между ними, пытаясь наладить отношения между двумя семьями, хотя этот баланс невозможен.

Таким образом, повесть «Обмен» представляет собой художественное и психологическое исследование человеческой жизни в аспекте повседневности с ее предельно бытовыми подробностями. Опираясь на поэтику «мелочей жизни», Трифонов реконструирует повседневность 60-х–70-х годов XX века как бытийно-бытовую среду обитания, в которой сосуществуют сакральное и пошлое, высокое и низкое, талантливое и бездарное. Таким же амбивалентным, как среда обитания, является герой Трифонова – представитель постоттепельной интеллигенции.

#### *Образ героя-интеллигента в романе М. Фрейна «Шпионы»*

В английской традиции образ героя-интеллигента складывался длительное время и в процессе эволюции подвергался значительному переосмыслению. Образ английского интеллигента, джентльмена, в викторианскую эпоху имел четкие характеристики: герой должен был иметь благородное происхождение, безупречное образование, исключительные манеры. В художественных произведениях викторианской эпохи (в частности, в творчестве Остен, Диккенса, Теккерея, Джеффериса, Джордж Элиот, Конрада и др.) образ английского джентльмена был рассмотрен в

психологической перспективе и представлял собой «тип рефлектирующей, противоречивой, интеллектуально одарённой личности, склонной к саморазвитию и не лишенной интеллектуального и эмоционального снобизма» [Аминева, 2011, с. 8].

Исследователи часто отмечают, что для английской постмодернистской литературы рубежа XX–XXI веков характерен повышенный интерес к национальному прошлому, одержимость историей. Особую роль при этом играет обращение именно к викторианской эпохе, периоду наивысшего расцвета британской империи. Цель такого обращения – переосмысление традиции, а также поддержание идеи преемственности английской литературы в целом и сохранение литературной памяти. Но для постмодернистского дискурса характерен и новый взгляд на героя-интеллекта и его внутреннюю природу. Если в классическом викторианском романе дуализм героя показан с помощью традиционных средств (портретная характеристика, особенности речи, место героя среди других персонажей и пр.), то в романе М. Фрейна противоречивость персонажа становится не отражением его внутреннего состояния, а показателем неуверенности в устройстве мира вообще и месте человека в нем: «автор подрывает твёрдую уверенность в привычном взгляде на Вселенную, в которую брошен человек, через расшатывание представлений о законах природы, через невозможность познания проблемы свободной воли, сомнительный статус истины, неоднозначность языка и, наконец, переходит к вопросу о самом понятии личности» [Колесникова, 2016, с. 57]. Таким образом, герой-интеллекта Фрейна находится в сложной системе координат, и его положение в этом мире является очень зыбким и ненадежным.

Личность в постмодернистских произведениях неоднозначна. Сложность образа Стивена Уитли в романе «Шпионы» состоит в том, что он на протяжении всего текста находится на перекрестке разных пространств и эпох. Перед нами герой, лишённый возможности понять свою роль в настоящем, потерянный в стремлении «быть там или здесь <...> Или ни там

и ни сям, а в стране прошлого, куда не попасть ни оттуда, ни сюда?» [Фрейн, 2004, с. 98]. Именно поэтому Стивен Уитли восстанавливает события своего прошлого не только с целью осмысления случившегося, но и с целью обретения основ собственного существования.

Личность героя раскрывается читателю через его речевой портрет, созданный им самим – сам Стивен Уитли является рассказчиком, который воссоздает сцены из своей жизни, прибегая к цитированию себя самого по воспоминаниям из детства. Такая двойная цитация в произведении нацелена на создание образа «ненадежного рассказчика», поскольку ни читатель, ни даже сам Стивен Уитли не могут поверить своим высказываниям, построенным на вымысле и игре.

Взрослый Уитли откровенен в своем рассказе, когда пытается восстановить случившиеся в его жизни события времен Второй мировой войны, но граница между правдой героя и миром детства, постоянно реконструируемым им, слишком зыбкая, поэтому на протяжении текста речь Стивена полна фраз «тогда казалось», «наверное», «как я теперь предполагаю», «вроде бы знал», «как я позже выяснил», «могу ли я теперь сказать точно». Для Фрейна воспоминания представляют собой частные легенды, которые могут приобрести определённую форму только в том случае, когда они озвучены и когда они приобретают слушателя. Это «новое тело» в романе получают и воспоминания Стивена. Герой воскрешает личную историю, живущую параллельно с настоящим временем в воспоминаниях героя, она открывается из образов и звуков современной обстановки.

Таким образом, оружие Стивена Уитли, которое он использует при столкновении с иррациональным миром собственных грез – его разум, поэтому-то герой и запускает это расследование, пытается при помощи знаний и логики оприходовать иррациональное и бессмысленное и привести его к единому знаменателю с понятным и привычным ему.

Но чем ближе герой подходит к финалу романа, тем отчетливее читатель осознает абсурдность детской игры в шпионаж, которую Стивен затеял со своим другом, мальчишки, в погоне за немецким шпионом, сами придумали трудности, а затем спровоцировали их своим расследованием, вследствие чего выстроили из своих домыслов неверную, не отвечающую действительности тенденцию, перепугав себя.

Двойная кодировка образа главного героя основана не только на мотиве памяти. Сам Стивен Уитли является носителем маски, которую герой сбрасывает в финальных строках произведения: «В то лето в Тупике на самом деле орудовал немецкий шпион. Только это была не мать Кита, это был я. Стивен Уитли – Штефан Вайцлер, малорослый наблюдатель <...> позже вернулся к тому имени, под коим при рождении был официально зарегистрирован в тихом зеленом районе огромного немецкого города» [Фрейн, 2004, с. 268].

В этом последнем размышлении героя происходит окончательное развенчание его образа. Оппозиция «свой-чужой», актуальная на протяжении всего текста, выворачивается обратной стороной. Мальчик, вовлеченный в игру по поимке немецкого шпиона, сам оказывается немцем-переселенцем, чья семья обрела новую родину в Великобритании.

Мир персонажей в «Шпионах», казалось бы, четко ранжирован в соответствии с социальным статусом героев, что внешне соответствует принципам построения образного ряда классического викторианского романа. Наиболее отчетливо социальная дифференциация просматривается на примере сопоставления образа самого Стивена и его лучшего друга Кита:

«Стивену сроду не приходило в голову привести кого-нибудь, тем более Кита, в комнату, где они с Джеффом не только играют, но ещё и спят, и уроки делают. Уже оттого что в их детской стоят две кровати, звать туда никого не хочется. У Кита спальня и детская – две отдельные комнаты» [Там же, с. 17].



С помощью деталей интерьера воссоздаётся быт двух семей, типичных для Англии военного времени, с разным материальным достатком, уровнем жизни и принципами воспитания. Но при сопоставлении характеров героев, их семейного окружения Майкл Фрейн вновь обращается к двойной кодировке – и семья Кита, с ее типичным для Англии кругом ценностей (кубки за игру в теннис в гостиной Кита, рыбалка, вечерний чай, сопровождающийся тихой беседой), и ее глава – отец, мужчина «bel homme» – все это в романе «Шпионы» является очередным симулякром. За внешним лоском и достатком, соблюдением всех норм и правил, характерных для Англии времен викторианства, скрываются те же проблемы, которые есть и у более простых жителей города, поэтому на протяжении текста происходит развенчание семьи Кита. Отец героя не может сдерживать агрессию по отношению к членам своей семьи, он поднимает руку на Кита, запирает в доме свою жену: «Короче, чтоб через десять минут ужин был на столе, – говорит мистер Хейуард. – Ясно? И вслед за сыном направляется к дому. При каждом шаге на ягодице подпрыгивает знаменитый штык в чехле, которым он уже однажды пригрозил сыну» [Там же. с. 54]. Миражность образов как один из излюбленных приемов Фрейна сопровождает и других персонажей.

Майкл Фрейн вписывает своего героя в галерею жителей провинциального британского городка, где рядом находятся дома людей разного социального статуса: «Мы прошли путь от высшей точки до низшей. От героев, чьи фотографии в серебряных рамках стоят у Хейуардов на почётных местах, мы спустились по социальной лестнице нашего тупика; от Беррилов и Джистов к нам; от нас к Стибринам; а от убожества «коттеджей» и их жалких обитателей – ещё ниже, к всеми отвергнутому старику, что укрывается под железным листом в вонючих зарослях бузины и не имеет даже паршивой шавки, чтобы твякнула в его защиту. Даже «база», чтобы сходить в уборную» [Там же, с. 56].

Социальная дифференциация проявляется не только при описании соседствующих с мальчиками семей. Как отмечает исследователь Колесникова, в романе присутствует «отражение такого исторически важного процесса, начавшегося ранее войны, как «завоевание» городом земли крестьян и деревенских жителей» [Колесникова, 2016, с. 98].

Значимым эпизодом, посвященным проблеме социальной и национальной ранжированности героев в романе, является эпизод с поиском дяди Кита. Именно в нем наиболее полно разворачивается и оппозиция «свой-чужой», так как именно этот персонаж, чьи портреты висели по всему дому, считался гордостью в семье Кита, был развенчан в финале произведения – именно он и являлся тем самым «немецким шпионом», на которого все же наткнулся маленький Стивен Уитли. Этот эпизод помогает раскрыть высокие моральные качества мальчика – он помогает больному, сбежавшему солдату, который считается предателем.

Майкл Фрейн в романе «Шпионы» создаёт свой тип героя – интеллигента, пытающегося освободиться от правил викторианской морали, переживающего переоценку жизненных ценностей и занятого мучительными поисками своего места в жизни. Утратив цельность своей личности в детстве, герой пытается обрести ее в финале произведения благодаря воссозданию и проживанию давно забытых сцен из далекой детской жизни.

### **Вывод к главе**

На основании проведенного анализа можно сделать следующий вывод: переводческий и творческий интерес Майкла Фрейна к повести Трифонова «Обмен» связан с тем, что в романе британского автора содержится рефлексия по поводу тех исторических процессов, которые только «намечались» в произведениях Чехова, а в творчестве Трифонова им был подведен итог.

Человек Чехова, стоящий на пороге XX века, не имеющий твердой почвы под ногами, но осознающий в себе стремление в новое, высоким

идеалам, после революций и войн выродился в героя Трифонова, не способного к активному действию, предпочитающего спокойную и размеренную жизнь, но одержимого тоской по утраченным идеалам предыдущих поколений.

Человек Фрейна, герой начала XXI века, хоть и смотрит на великие исторические процессы издали, через временной разрыв в 60 лет, но пытается решить те же чеховские «проклятые» вопросы о своем месте в мировом процессе, в хаосе жизни, и о собственном предназначении.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основании проведенной исследовательской работы можно сделать вывод, что русско-английские литературные взаимосвязи имеют давние традиции в прошлом и широкие возможности в настоящем. Русская классическая литература стала важной частью английской культуры, что объясняет постоянно возникающий интерес к русским авторам, стремление найти новые подходы к ставшим классическими темам. Такое же внимание к литературе английской наблюдается и в России. Заинтересованность национальных литератур во взаимообмене была рассмотрена в теоретической части нашего исследования. Но предположения, которые были сделаны нами в ходе анализа тематической литературы, требуют практического подтверждения. Для этого было организовано исследование, основная задача которого состояла в выявлении особенностей русско-британских взаимосвязей на конкретном литературном материале.

Творчество Майкла Фрейна является значительным фактором развития русско-английских литературных взаимодействий в XX веке. Британский прозаик и драматург принадлежит к числу ведущих переводчиков второй половины XX века, внесших значительный вклад в популяризацию русской литературы в Англии.

Среди переводов М. Фрейна произведений А.П. Чехова наибольшее внимание заслуживает перевод пьесы «Вишневый сад», выдержавший шесть переизданий в Великобритании. Нам удалось установить, что перевод Фрейна считается одним из самых качественных и точных благодаря целому комплексу факторов. Безупречность перевода является, прежде всего, следствием глубоких познаний в области русского языка и русской культуры, к которым Майкл Фрейн проявляет интерес уже более полувека. Кроме того, на профессионализм перевода повлиял и художественный талант Фрейна, так как он сам является прекрасным драматургом и прозаиком. Эти внешние факторы привели к тому, что Фрейн смог уловить самое главное, что есть в

пьесе «Вишневый сад» – особое настроение, основанное на чеховском (внутреннем) типе конфликта, системе персонажей, появлении подтекста в драме, который создается благодаря особому характеру диалога, тяготеющего к монологу, в котором герои пытаются исповедаться перед самим собой, авторским ремаркам и образам-символам. Нами были выявлены и некоторые различия между оригиналом пьесы и переводом Фрейна. Они коснулись, прежде всего, интерпретации характеров персонажей Лопахина и Трофимова как «представителей экономического и политического прогресса». При таком понимании происходит существенная трансформация образов героев, на которой мы сосредоточили внимание в нашей исследовательской работе.

Сопоставив пьесу Чехова «Вишневый сад» с переводом Фрейна, мы обратились и к русской прозе, которая интересовала британского драматурга. На данный момент Фрейн перевел только одно русскоязычное прозаическое произведение – повесть Ю.В. Трифонова «Обмен». Нам кажется закономерным сопоставление данной повести с романом Фрейна «Шпионы». Сюжеты двух рассматриваемых нами произведений похожи – взрослые герои-интеллигенты Трифонова и Фрейна пытаются вернуться в мир прошлого, чтобы найти решение тем проблемам, которые преследуют героев в настоящем. В этом просматривается постоянная взаимосвязь в обоих произведениях бытового и бытийного планов. За мелкой бытовой ситуацией – детской игрой у Фрейна и квартирным обменом с целью расширения жилой площади у Трифонова – скрывается глубинный философский подтекст. Игра и обмен становятся в произведениях своего рода катализаторами, которые помогают «прощупать» героев, проверить их на человечность. Таким образом, детская игра и обмен из сферы бытовой, максимально предметной и материальной переходят в область вечных, неразрешимых вопросов. Чтобы соединить повествовательные планы, и в повести «Обмен», и в романе «Шпионы» присутствуют два временных среза: ретроспективный, связанный с изображением прошлого целого рода и его

постепенного угасания, и план настоящего времени, связанный с повседневным пространством, где человек ищет варианты решения жизненных проблем и пытается установить причины, по которым происходит угасание целых семейных кланов. Помимо рассмотрения особенностей сюжетостроения произведений мы обратились к анализу образа главного героя-интеллекта в реалистической повести и постмодернистском романе.

В повести Ю.В. Трифонова собирательный образ «постоттепельного» интеллекта – это личность с «двойным сознанием», которая отличается такими качествами, как «отказ от общественной деятельности, погруженность в частную семейно-бытовую среду, конформизм, инертность, склонность к компромиссам и, вместе с тем, внутренний нонконформизм, скрытое диссидентство, вера в традиционные ценности русской интеллигенции» [Селеменова, 2009, с.19].

В повести «Обмен» пассивность и равнодушие героя является симптомами того времени, в которое он живет, поэтому Дмитриев предпочитает «убег» от проблем, которые он не в силах решить. Местом, где спасается трифоновский Дмитриев в «Обмене», является дачный поселок Красных партизан, где герой не только получает возможность побыть наедине с самим собой, а также прикоснуться к той «большой истории», которую хранят эти старые места. Кроме того, «убег» помогает читателю увидеть обратную эволюцию героя: уже в самом начале повести показан итог жизненного пути Дмитрия, основанный на компромиссе.

В романе Фрейна персонаж одновременно становится и автором, и героем своего рассказа, своей биографии, в описании которой главенствует мотив неоднозначности, туманности собственной памяти. В данном случае замысел Фрейна основан на изображении современного человека, сомневающегося в себе в настоящем, потерявшем не только прошлое, но и собственную ориентацию в окружающем его мире. В тексте отчетливо прослеживается двойная кодировка образа главного героя – она основана на мотиве недостоверности памяти и проявляется в образе «ненадежного

рассказчика». Сам Стивен Уитли является носителем маски, которую герой сбрасывает в финальных строках произведения. Мальчик, вовлеченный в игру по поимке немецкого шпиона, сам оказывается немцем-переселенцем, чья семья обрела новую родину в Великобритании.

Проделав сравнительный анализ произведений, мы пришли к выводу, что, несмотря на очевидную разницу между произведениями (значительная разница в жанровом аспекте, национальные и языковые границы и временные рамки), между ними существуют устойчивые контактно-генетические связи. Они повлияли на выбор темы, формирование образной системы, использование тех или иных художественных средств.

Проведенное исследование, систематизирующее и обобщающее материал, связанный с аспектом русско-британских взаимодействий, открывает перспективы для новых научных исследований. Нам представляется интересным изучение динамики всех англоязычных переводов пьесы «Вишневый сад», осуществленных с периода начала XX века до начала XXI века. Как нам удалось установить, системное изучение переводов пьесы Чехова было предпринято только на материале немецкого языка (дисс. на соискание степени канд. наук «Рецепция драмы А.П. Чехова «Три сестры» в немецкоязычных странах» Адам Евгении Альбертовны, 2008)

Таким образом, с помощью сравнительно-исторического и герменевтического методов исследования нам удалось глубже раскрыть творческий характер взаимообогащения и показать, что сближение литератур не лишает их национального лица, не сглаживает их особенности. Наоборот, оно позволяет выявить национальную специфику литературы национальной. Сопоставляя сходные явления и общие черты, процессы, происходящие внутри литератур, мы сможем увидеть национальное своеобразие той или иной литературы в мировом пространстве.